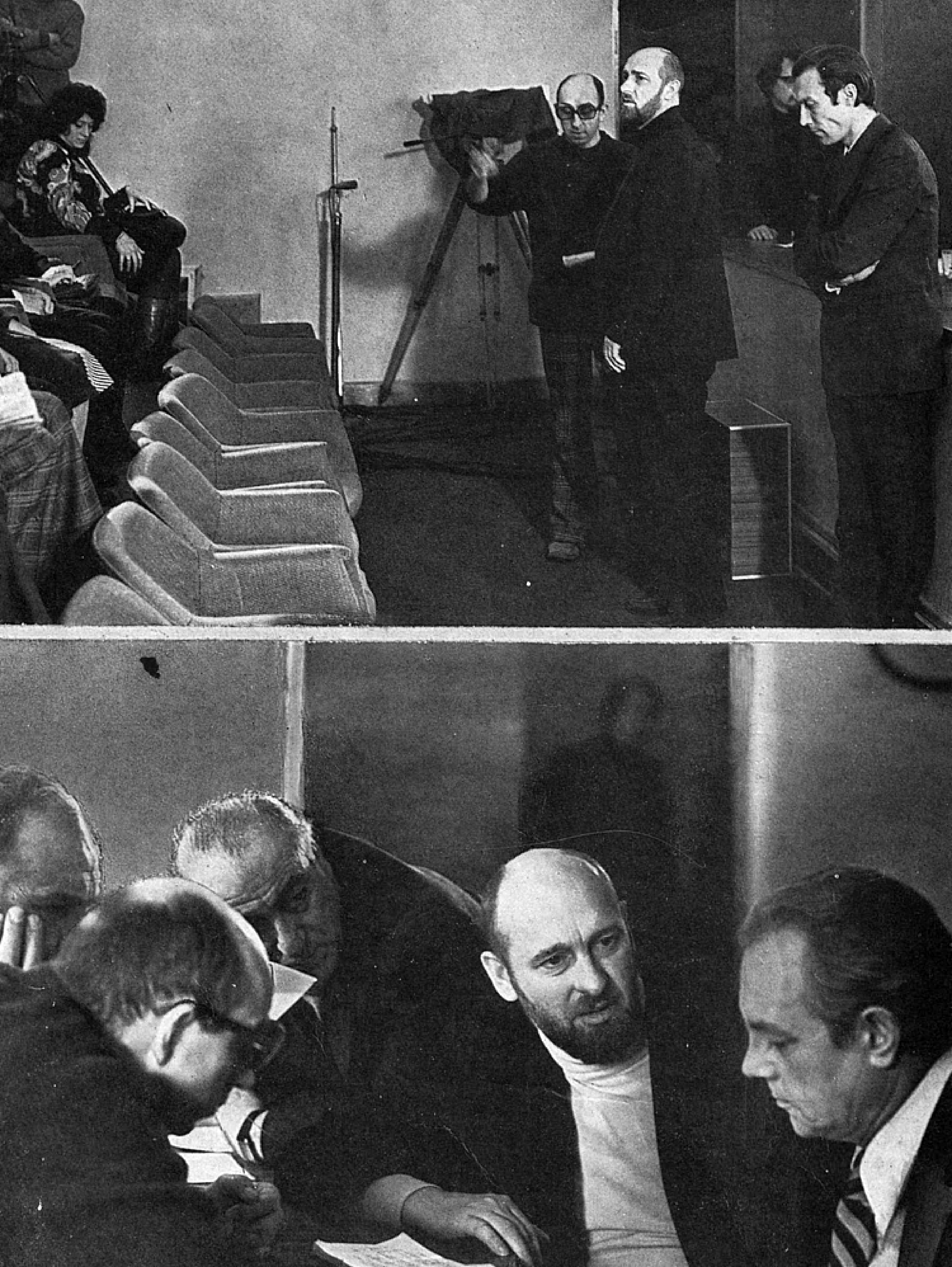
Искусство
КИНО
8 1977



Искусство кино

1977
8

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й странице обложки
Фархад Юсупов в фильме
«Легенда о Сиявуше»
(режиссер Б. Кимягаров, «Таджикфильм»).

На 2-й странице обложки
рабочие моменты съемок фильма
«Обратная связь»
(киностудия «Ленфильм»).
Режиссер В. Трегубович репетирует
с актерами О. Янковским (верхний снимок)
и К. Лавровым (нижний снимок).

На 4-й странице обложки
Людмила Гурченко в фильме «Мама»
(режиссер Элизабета Бостан,
совместное производство киностудий
«Мосфильм», «Букурешти» (Румыния),
«Ралюкс-фильм» (Франция).

Содержание

Cinema Art
Iskusstvo Kino

В № 7 на стр. 9, строка 11 сверху, вместо «укрепляя» следует читать «укреплять»; на стр. 10, 5-я строка 2-го абзаца; вместо «разичия» — «различия», 6-я строка: вместо «проблемах — «программах».

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 17.V.1977. А-10571
Подп. к печати 14.VII.1977.
Формат бумаги 70×90 $^{1}/_{16}$
Печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 54 000 экз. Заказ 1200
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Навстречу 60-летию Великого Октября

А. Слесаренко

Человек и подвиг. Традиции поиска

Когда задумываешься о том, что является главным критерием в оценке творчества того или иного художника, то понимаешь, что ставишь перед собой задачу непосильную — слишком сложен и неоднозначен материал, для того чтобы к нему можно было подобрать унифицированный критерий. И тем не менее в конечном счете никакие «разночтения» не отведут от вывода: художник только тогда состоялся, только тогда может остаться в памяти народной, когда он нужен. Стать нужным — в этом и высшее признание, и подлинная полнота самовыражения, высшее счастье для художника. Советский художник этим критерием поверяет свое творчество с первых же своих шагов в искусстве. Такова великая традиция, насчитывающая уже шесть десятилетий, которой все мы, советские художники, следуем в своем творчестве.

Шестьдесят лет отделяют нас от того дня, когда ход истории был решительно изменен Великой Октябрьской социалистической революцией. Началась летопись нового мира, открывшего возможность развития человечества на пути подлинно народной власти, на пути к обществу для человека, во имя человека. Обо всем этом думаешь сегодня непрестанно, с особым волнением и сосредоточенностью мыслей и чувств...

Думаешь и о том, что революция обусловила и совершенно новые принципы отношения искусства к жизни. Прежде всего, пробудила в нас, художниках, интерес к простому человеку — созидателю новой, советской эпохи, который и стал основным героем социалистического искусства (в том числе и кинопублицистики), обогатил его чертами подлинной народности, высокого гуманизма. С первых же дней Советской власти вместо бесстрастной информационности или, что было чаще, нарочитой тенденциозности дореволюционных кинохроник на экранах стали появляться документальные кадры, в которых авторы пристально вглядывались в лицо человека, совершившего величайший в истории революционный переворот на благо народного счастья.

Началось стремительное развитие советской кинохроники. И для нас, кинодокументалистов, особенно значительным и навсегда памятным останется тот факт, что это ее динамичное развитие было осуществлено по прямому указанию В. И. Ленина, который, как известно, считал, что производство советских фильмов надо начинать с хроники. Ибо хроника — это оперативная зримая агитация фактами и одновременно политическая школа для первых советских кинематографистов. В. И. Ленин указывал на необходимость самого широкого использования хроники в политической пропаганде.

И у нас, на Украине, кинодокументалисты тоже сразу же активно влились в революционную пропагандистскую работу. Напомню, в частности, что в первые дни Венгерской советской республики украинский отдел кинохроники вступил в контакт с Венгерским комиссариатом по военным делам с целью обмена кинохроникой важнейших событий.

Среди первых революционных хроник, снятых на Украине, внимание зрителей привлекли такие, как «Вступление в Одессу совет-

ских войск во главе с Котовским», «Освобождение Крыма от Врангеля», «Все на укрепление тыла», ставшие впоследствии неотъемлемым элементом кинолетописи революции. Авторы первых хроник — украинские операторы В. Добржанский, А. Майнс, М. Полянский, Г. Дробин, Д. Сахненко и другие, работавшие в тесном сотрудничестве со своими московскими товарищами — П. Ермоловым, А. Левицким, П. Новицким, Э. Тиссэ, Г. Лембергом, Г. Гибером. Многие страницы этой волнующей кинопублицистики вошли в прекрасные фильмы Э. Шуб, Д. Вертова.

Благодаря документальным кинокадрам тех далеких лет солдаты революции предстают перед нами сегодня во всем своем скромном величии и обаянии. Так первые же советские хроникальные ленты внесли свой вклад в опыт создания кинопортрета человека новой эпохи, легли в основу нашей главной коллективной работы, которой советские документалисты вдохновенно преданы во все последующие годы.

От кратких хроникальных очерков до эпических полотен — таков путь воплощения в советской документальной кинопублицистике героического образа труженика и борца, солдата ленинской партии — коммуниста. Неизменным стремлением ко все более полному и глубокому экранному рассказу о своем современнике отмечена творческая судьба ведущих советских документалистов, сумевших за шесть десятилетий жизни страны создать не просто яркую галерею кинопортретов интереснейших личностей, но и сложить высокий, эпический образ советского народа. Советский человек — показанный крупным планом, выразительно, сильно — раскрывается в буднях и в праздниках, в труде и в бою, в трудностях и в удачах — словом, в каждом мгновении своей прекрасной жизни.

●

Облик истории, облик страны, облик поколения... Для каждого из нас они всегда конкретизируются в биографиях и судьбах людей, запечатленных в нашем сознании, в памяти нашего сердца. Не случайно в дни работы исторического XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза с особым волнением, как личное и сокровенное восприняли мы слова Леонида Ильича Брежнева о советском человеке: «...важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжких боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять».

Счастье узнавания прекрасных и благородных черт, определяющих характер советского человека, дарит нам не только личный опыт. Многое дополняют, открывают встречи с произведениями искусства и, конечно, драгоценные кадры кинохроники, сохранившие для современников и потомков образы советских людей, о делах и свершениях которых так проникновенно говорил с трибуны партийного съезда Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. И самые прекрасные, светлые и масштабные представления о герое эпохи, рожденной Великим Октябрем, мы безоговорочно связываем с образом коммуниста. Многогранный, разносторонний образ коммуниста — одно из главных достижений советской кинопублицистики.

Поиск героя — это сегодня главное направление творчества документалистов. Открытие интересных и ярких биографий, судеб людей цельных, мужественных и сильных, преданных своему делу, людей, которые всегда готовы совершить подвиг, — подлинное счастье для кинематографистов. Но счастье это не приходит само собой, оно добывается в постоянном творческом напряжении — нужна непрерывная «заряженность» на поиск. И документалисты всей страны — Р. Кармен и М. Каюмов, В. Трошкин и А. Колошин, Е. Учитель и В. Лисакович, Б. Рычков и О. Арцеулов, Ф. Фартусов и Е. Кузин, Г. Франк и М. Соосаар, Х. Шаблявичюс и А. Пелешян, В. Груини и Л. Махнач, мои украинские коллеги А. Косинов, В. Шкурин, И. Гробовский и многие другие, пристально вглядываясь в

действительность, создают коллективный портрет нашего современника.

Вот почему, размышляя о вкладе современной кинопублицистики в духовную жизнь общества, о задачах, которые должны решать документалисты, необходимо привлекать самый широкий круг фильмов художников разных поколений, разных творческих пристрастий. И закономерно, задумываясь о том, какую пользу можешь принести лично ты, как ты можешь способствовать наиболее полному, точному, интересному отображению на экране жизни советского народа, пройденного им славного шестидесятилетнего пути, взглянуть и на свой опыт, сверить сделанное тобой с требованиями времени.

●

Совсем, казалось бы, не песенный жанр — документальное кино, и все же, как в песне, мы ищем в нем высокий накал страстей, щедрость эмоций, образующих те невидимые связи, благодаря которым авторские мысли и чувства становятся достоянием зрителя. Тогда люди на экране, оставаясь самими собою, продолжая жить своей жизнью, одновременно олицетворяют время.

«Сегодняшние свершения советского народа, — сказано в Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС на XXV съезде партии, — есть прямое продолжение дела Октября». Трудно переоценить значение этой мысли для советского художника. В лучших фильмах документальный экран как бы концентрирует опыт поколений, осмысляя его с помощью искусства, старается сделать вдохновенным примером для миллионов, используя материал и современный и исторический. Высокие критерии, сформулированные партией, являются для нас главными, определяющими. Им, естественно, и я стремлюсь следовать в своей работе. Хотя о том, что получилось, судить, разумеется не мне — зрителю.

Октябрь положил начало новой общественной формации, новому человеку, новому, советскому образу жизни. Советский человек стал выразителем дум эпохи. Только через человека можно ощутить, понять и осознать ведущие тенденции времени. И только один путь есть у художника, чтобы проникнуть в глубинные процессы жизни народа, — обращение к судьбе своего современника. Главное — найти в ней те нити, которые связывают человека с судьбой народа. Тогда конкретный герой фильма становится образом, а образ обобщением. Мне кажется, что впервые я нащупал эти волшебные нити в своих давних картинах «Горячее дыхание» и «Днепровская баллада». Эти ленты стали для меня принципиальными, приоткрыли мне новые возможности в раскрытии характера героя.

Я часто вспоминаю «Днепровскую балладу». Экранное слово об овеянном славой Днепрогэсе... С первых же кадров мы стремились начать фильм как эпическое повествование, как раздумчивую, неторопливую народную песню. Такая тональность представлялась нам закономерной, ибо для советских людей Днепрогэс — не просто электростанция, в названии этом словно сосредоточились дорогие для нас понятия: первые пятилетки, героический труд только что вернувшихся с войны солдат, восстановивших ГЭС. А если брать еще шире — это Советская власть, дружба народов нашей страны, Советская Украина.

...На экране — ажурные конструкции электростанции, кипящие воды Днепра, а над ними — фашистские самолеты, бомбящие Днепрогэс. Используя рапидный метод, мы хотели как бы остановить действие — тогда зафиксированное на пленке стало казаться тревожным, страшным сном. В эти же минуты с экрана звучит шевченковское «Реве та стогне Дніпр широкий» — звучит скорбным реквиемом. А потом тишина... Обуглившиеся камни, скорбная женская фигура... И после такого трагического запева — обращение к счастливой юности Днепрогэса: чтобы еще ощутимее стала горечь утраты, еще желанней — момент возрождения. Так образ истерзанного войной Днепрогэса стал изобразительным рефреном фильма, его обнаженный трагизм окрасил весь кинорассказ.

«Днепровская баллада» сделана десять лет назад, но она, мне кажется, «синхронна» с сегодняшними моими работами — в подходе к теме войны, в показе ее как разрушительной силы,

несовместимой с принципами и идеалами нашего общества, устремленного в грядущее. Потому-то образ солдата, восстанавливающего Днепрогэс, и стал для меня на долгие годы как бы символом времени, олицетворением характера эпохи.

В этом фильме мне не удалось настолько, насколько хотелось, развернуть характеристики героев, лишь немногими штрихами обрисованы передовики труда тех лет — известные всей стране Андрей Евграфов, Полина Шило, Паша Коробова. Но они сами, сама их известность, заслуженная героическим трудом во имя Родины, дали нам возможность обогатить эпический строй баллады о Днепрогэсе. Судьбы этих людей стали необходимым элементом общей поэтической структуры фильма.

Ощущение масштаба человеческой судьбы не обязательно возникает в результате длительного наблюдения кинокамеры за жизнью героя. Он может возникнуть в эмоциональном стоп-кадре, как бы отражающем наивысший жизненный взлет. И тогда именно этот ярчайший, поразительнейший момент становится образным фундаментом кинорассказа. Все остальное в фильме, как правило, — возвращение к этому моменту как к самому главному. Меня и, очевидно, многих других документалистов привлекает не столько динамика событий, сколько нарастание чувств. Не так важно наглядно воссоздать то, что произошло, как уловить эмоциональное состояние человека, рожденное событием и воспоминаниями о нем. Таким образом вскрывается глубинный смысл факта, информация о котором служит лишь вступлением к главному его содержанию.

Помните ли вы удивительную фотографию военного времени — только что оторвавшийся от земли, поднявшийся на бой солдат, устремившийся вперед, зовущий за собой других? За собой — значит, на врага, под пули, быть может, на смерть... За собой — значит, к победе! Мгновение, остановленное объективом военного фотокорреспондента Макса Альперта (газеты, журналы, книги сделали его достоянием миллионов), стало образом времени, символом героизма и бесстрашия, беззаветной любви воина к своей Родине. Его нет среди живых — Алексея Еременко, солдата с бессмертной фотографии. Он погиб. Но сегодняшняя встреча с ним — на киноэкране — оказалась возможной. С чувством огромного душевного волнения и боли делал я фильм «Бессмертное мгновение».

Простота изобразительного решения казалась обязательной в этом фильме. Важны прежде всего мысли и чувства, которые вызывает старая фотография, особенно в тот момент, когда ее рассматривает сын Еременко, еще и еще раз вглядываясь в лицо отца. Надо было тактично и вместе с тем пронзительно передать внутреннее состояние человека, жизнь которого навсегда отмечена горем военной утраты. Для всего мира солдат с бессмертной фотографии — безымянный символ беззаветного мужества, а для него, сына,— самый близкий, самый дорогой человек...

Тема ответственности перед прошлым, ответственности поколения, борющегося сегодня за мир, перед поколением, завоевавшим его с оружием в руках в страшной битве с фашизмом, эта тема необычайно важна сегодня. Мир не должен забывать, что стоила человечеству вторая мировая война. В сущности, это ответственность не только перед прошлым, а в еще большей степени перед сегодняшним и завтрашним днем планеты. И судьба солдата Алексея Еременко и его сына прочерчивает еще одну грань темы: ответственность за судьбу сегодняшнего мира часто лежит на тех, кто хотя сам и не был под пулями, но все равно отмечен войной — незаживающими шрамами на сердце. Так прошлое смыкается с настоящим — в судьбе человека и в судьбе мира.

Во имя мира погиб Алексей Еременко. Во имя мира отдал свою жизнь и Василий Порик — герой фильма, которым я хотел продолжить повесть о солдатах Великой Отечественной, о тех, кто погиб во имя своего народа, но обрел бессмертие в его памяти.

Василий Порик — Герой Советского Союза и национальный герой Франции — лич-

ность легендарная. Даже скупые сведения о его подвигах: побеги из концлагеря, из неприступной крепости-тюрьмы, организация двенадцати партизанских отрядов в четырех департаментах Франции, проведение митинга и военного парада в оккупированном фашистами городе и другие, не менее впечатляющие события, о которых рассказано в фильме, — все это действительно будто взято из легенды.

А зримый образ этого замечательного человека приходилось по черточкам складывать из старых фотографий с потертыми, истонченными временем краями, из писем, чьи поблекшие строчки словно сберегают прикосновение выводивших их рук, из воспоминаний его товарищей. Бережно и кропотливо, с чувством глубочайшего уважения и восхищения подвигами солдата создавали мы этот фильм, стараясь сделать его достойным памяти героя, той высоты человеческого духа, которую проявил наш народ в Великой Отечественной войне. Ведь именно об этом — о величайшем мужестве, о непоколебимости советских людей, коммунистов сказал Л. И. Брежнев: «Советские люди знают: там, где трудности, — там впереди коммунисты. Советские люди знают: что бы ни случилось, коммунисты не подведут. Советские люди знают: там, где партия, — там успех, там победа!»

Различны художественные приемы, которыми пользуются документалисты в своей работе, — одни более броские, другие не рассчитаны на внешний эффект. Но к каким бы средствам выразительности ни обращались авторы фильма, они — и особенно в военной теме — не должны заглушать материал, выявляя мужество и красоту человеческого подвига. Мне ближе всего путь точных монтажных сопоставлений, иногда — опираюсь на образную символику, поэтическое слово, выразительную музыкальную фразу. Так, к примеру, в кинореквиеме «Летите, аисты, летите в Раску» мы искали обобщенное символическое выражение своеобразной оптимистической трагедии о погребенном войной и заново родившемся украинском селе, драматическая судьба которого стоит в том же страшном ряду, что и судьба Орадура, Лидице, Хатыни. Мы понимали, что спокойно-повествовательная манера рассказа здесь неприемлема, что нужна иная его форма, способная передать в фильме те глубокие и сильные чувства, которые испытывает, не может не испытывать человек, слушая воспоминания о страшном злодеянии, совершенном фашистами более чем тридцать лет назад.

●

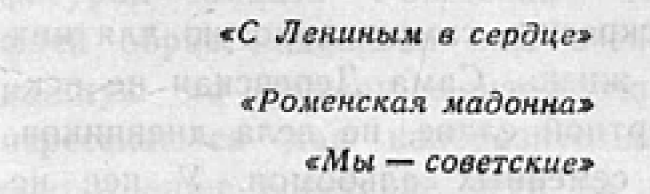
Признаюсь, мне трудно понять режиссеров, которые жалуются на отсутствие тем, на сценарный голод. Богатство окружающего нас мира, разнообразие явлений действительности — такой неисчерпаемый источник творчества, такой живой родник, что за всю твою профессиональную жизнь его не испить до конца. Надо только быть по-настоящему внимательным к этому миру, к людским судьбам — твое внимание никогда не окажется творчески безрезультатным, если оно не будет носить случайный, разовый характер, а войдет в систему, станет обязательным, почти рефлекторным. Я, например, веду своего рода «картотеку» человеческих судеб — фиксирую интересные личные встречи, записываю беседы о чьей-то человеческой судьбе. Никогда потом это не пропадает даром, напротив, помогает находить ключ к раскрытию характеров, к пониманию не только индивидуального своеобразия личности, но к серьезному экранному осмыслению типических черт советского человека, максимально требовательного к себе, стремящегося к общественной пользе каждого своего жизненного поступка.

Мне необычайно близки и дороги слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им в Отчетном докладе на XXV съезде партии: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания». Вот точная и вдохновенная программа для художника, который стремится в своем творчестве к раскрытию богатства человеческой души.

«Бессмертное мгновение. Фотография фронтового корреспондента М. Альперта

«Пять песен о коммунистах»

«Сердце солдата»



«С Лениным в сердце»

«Роменская мадонна»

«Мы — советские»

●

Василия Порика могли назвать своим сыном две женщины — советская и французская: одна из них его родила и взрастила, другая — спасла от смерти. Образы этих прекрасных женщин и дали начало теме матери — главной теме фильма «Роменская мадонна» об Александре Авраамовне Деревской.

В фильме «Роменская мадонна» для меня очень важен обрамляющий кадр — медленная панорама по могильному памятнику Александры Авраамовны: от трогательной надписи «Ты наша совесть, наша молитва, мама, земной поклон тебе» — по длинному списку имен воспитанных ею детей — до яркого букета у подножья мраморной плиты, точнее, до высвеченного солнцем алого цвета, тонкий стебель которого словно отделился от пышной цветочной кроны. Что виделось в этом цветке? Хрупкая душа ребенка, отторгнутая войной, бедой или чьей-то жестокостью от живительного, теплого мира детства? Или светлая душа старой матери, уже отделенная временем от детей своих?.. Трудно ответить. Может быть, зритель «прочел» этот кадр по-другому, разглядел в нем иной смысл, возникший в контексте фильма. Мне всегда казалось очень важным дать зрителю возможность сотворчества, свободу постижения образного киноязыка.

«Роменская мадонна»... В скромном музее украинского города Ромны висит портрет молодой женщины. Хотелось, чтобы этот портрет, открывая фильм, сразу же воспринимался через включенное в название слово «мадонна». Оно понимается нами не как «матерь божия», а как «матерь человеческая». Потом, в конце фильма, увидев портрет снова, зритель должен поднять этот образ до значения символа — символа материнского подвига, подвига советской женщины.

Александра Авраамовна Деревская вырастила сорок восемь детей. Чужих. Обездоленных. Открыла им двери своего дома, дала свое имя. Она подарила им детство и вывела их в жизнь. По-разному приходили дети в этот дом. Приходили в дни мира и в дни войны. Их приводила она сама и другие люди. Брали осиротевшего ребенка за руку и говорили: «Пойдем, мы отведем тебя в дом, который станет тебе родным».

Решив сделать фильм об Александре Авраамовне, мы обратились к тем, кто прежде всего мог помочь в создании экранного образа — к детям А. А. Деревской. В Ромны приехали все, кто узнал о нашей работе. Рассказывая о матери, вспоминая о ней самое важное, самое главное для себя, они по черточкам воссоздали ее прекрасный образ.

«...Мама любила цветы...»

«...Мама сказала: «Пошли, сынок, посадим деревце!»

«...В голод мама ушла за хлебом и целый месяц не возвращалась, а когда вернулась с мешком муки, исхудавшая, обессиленная болезнью, измученная, мы все бросились к ней, плакали, рассказывали, как боялись, что она не вернется. А она сказала: «Я, дети, не могла не вернуться...»

«...Многому нас мама научила. Может, и не все мы от нее взяли, но, как стать человеком, мама каждого из нас научила... Мама была коммунистка. Она, поделившая сердце на части, отдала нам его без остатка».

Так вспоминают мать ее дети. Признаюсь, слушая этих людей, я плакал. В их воспоминаниях — радость от соприкосновения с самым близким человеком, печаль от невозможности воскресить самую дорогую для них человеческую жизнь. Сама Деревская не пеклась о посмертной славе, не вела дневников, не заводила семейных альбомов. У нее не было важнее заботы вырастить сорок восемь душ, воспитать сорок восемь советских людей. Вот почему она живет не только в их благодарной памяти, но и в памяти народа.

Завершение работы над фильмом не означает для советского художника простого выполнения очередного контракта. Остается «контракт» со своей памятью, памятью сердца. Продолжают жить твои герои, продолжает волновать тема.

После «Роменской мадонны» я не мог переключиться на иной материал. И тема этого фильма получила дальнейшее развитие в картине «Сердце солдата».

Я сам солдат. Прошел по огненным дорогам войны. Удивить меня чем-либо трудно. А солдат Виктор Зеленый и через тридцать лет после войны потряс меня. Ведь победа без солдатской ненависти к врагу невозможна. Где же в разгар боя отыскал советский солдат Зеленый такую теплоту сердца? Он как бы открыл для меня еще одну истину: без любви к Человеку тоже не победить. Любовь и ненависть идут рядом даже на поле битвы. И в этом — неодолимая сила советского человека, рожденного Октябрем.

Фильм «Сердце солдата» — это повесть о советском воине, который привез домой с войны немецкого мальчика, подобранного им среди руин разрушенного дома. Он стал его отцом, вырастил его гражданином Советского Союза. А спустя почти тридцать лет по газетной фотографии его нашла родная мать.

В нашем фильме есть кадр, который, как нам кажется, служит ключом к восприятию всей ленты. Это поразительная фотография военных лет, где маленький Володя-Клаус, одетый в сшитую для него неумелыми солдатскими пальцами гимнастерку, снят среди советских воинов. Малыш сидит на коленях у своего названого отца, Виктора Васильевича Зеленого, и его худенькое детское тело — как хрупкий стебелек рядом с крепкой фигурой солдата. Рожденный этой фотографией образ подсказал нам очень емкую и важную по смыслу монтажную фразу, где пересекаются два изобразительных пласта: осиротевшие советские дети на дорогах войны и советский солдат с маленьким немецким мальчиком на коленях.

Когда прилетевшая в Советский Союз Доротея Арндт, мать мальчика, встретилась с усыновившим его советским солдатом, она бросилась к нему, воскликнув: «Человек, ты выше бога, если в твоем сердце нашлось место для сына твоего врага!» Через несколько лет Виктор Васильевич Зеленый оказался с Владимиром-Клаусом в Берлине. Они пришли вместе в Трептов-парк и остановились у памятника советскому солдату, прижавшему к сердцу спасенного им немецкого ребенка. Так «смонтировались» живые судьбы героев нашего фильма и воплощенные в произведении скульптора идеи мира и гуманизма. Как тут не вспомнить слова Леонида Ильича Брежнева о советском человеке, который, «будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

●

Когда хочется распахнуть души героев, более всего надеешься на память сердца. К ней обращаешься в долгих разговорах с будущим героем фильма, в беседах о нем с его друзьями, родными, товарищами по работе. И обычно в процессе такого предварительного — до съемки — знакомства удается нащупать ту нить, которая помогает идти в глубь характера героя. Ощутив в руках эту волшебную нить, прячешь ее концы, чтобы не оборвать ее, вывести на съемочную площадку.

Порой меня спрашивают: «Можно ли повторить синхронную съемку, отснять дубль, если вдруг случится какая-нибудь техническая «накладка»? Я всегда в таких случаях отвечаю: «Нет, повторить такую операцию за редчайшими исключениями практически невозможно». Чем ярче радость, чем глубже боль, тем кратковременнее их проявление. А ведь именно момент душевного озарения героя — своеобразный момент истины в нашей работе. Если нет этого эмоционального состояния рассказчика, если в его словах, в его рассказе нет откровения, не обнажаются чувства, то синхронное интервью бесцельно.

Удачные «синхроны» большое богатство. Но всегда надо помнить об отборе, хотя и обидно отказываться от интереснейшего материала, да еще такого, который достался с большим трудом. Но в то же время следует принимать эту необходимость как целительный процесс. И вот почему. Злоупотребление экранным временем часто оборачивается «разжижением» мысли, затуханием эмоций. Большое количество пусть даже очень интересных эпизодов мешает восприятию цельности кинорассказа, затемняет главную линию.

В большинстве фильмов, кроме основной драматургической линии, воплощению авторского замысла очень помогают особого рода

структурные ответвления, которые в литературе обычно называют лирическими отступлениями. Такой термин кажется мне и для кино наиболее точным. Лирические отступления помогают автору открыть зрителю новые смысловые и эмоциональные грани темы. Я лично ощущаю настоятельную потребность в такого рода авторских отступлениях, откровенно лирических и пристрастных. Они позволяют добиваться многоплановости образов, более сложного и сильного звучания воплощаемого материала.

●

В своих фильмах последних лет я стремился не просто наполнить экран чувством, стараясь сделать притягательными для зрителя судьбы конкретных людей, но через эти судьбы прийти к осмыслению общих закономерностей жизни советского общества, «зримо» сформулировать его нравственные законы. В этом смысле мне хотелось бы коснуться, например, картины «Мы — советские», которая разворачивается во времени от первых лет существования нашего государства до его сегодняшних дней и состоит из новелл о людях, преданных Родине каждой каплей крови, каждым мгновением жизни, людях, что с гордостью говорят о себе: «Мы — советские».

Великое счастье советского документалиста — возможность выбирать для своих фильмов героев, которых отличает неистребимая вера в жизнь, духовность, высокая нравственность. Таких, например, как генерал Петров.

«...В критическую минуту к человеку, закаленному не только физически, но и натренированному духовно, подвиг приходит сам. В противном случае человек или удирает от подвига, или подвиг отворачивается от него», — говорит Василий Степанович Петров, вся жизнь которого — зримое воплощение слова «подвиг».

Что же стоит за этим словом в его судьбе?

Великая Отечественная. Бои при форсировании Днепра. Петров теряет в бою обе руки. Искалечены ноги. Пробит череп. Воскрешение из мертвых. Мучительнейшая операция. Петров возвращается в строй. Битва под Дрезденом. В решающий момент боя под шквальным огнем во весь рост поднимается человек в офицерской шинели без обеих рук. И вслед за ним в атаку бросаются его артиллеристы, сминают противника, решив исход боя. За героизм и отвагу в этом сражении Василий Петров был награжден второй Золотой Звездой Героя Советского Союза.

Победа! Дни мира. Продолжение армейской службы. Воспитание артиллеристов-ракетчиков. Защита диссертации. Создание книги. Петров становится ученым и писателем. Отзвук военной трагедии — атрофия мышц. Угроза пожизненной неподвижности. И снова Василий Петров выигрывает бой у болезни и смерти.

Как достойно показать такую жизнь?

И здесь происходит удивительный процесс: в данном случае судьба человека не просто тот «жизненный материал», который предстоит организовать кинематографисту, — личность героя формирует произведение «на равных» с авторами. Масштаб замысла ленты, ее характер определяется в первую очередь ее реальным героем.

«Многое пришлось испытать советским солдатам, офицерам и генералам на дорогах войны, — сказал о таких людях, как генерал Петров, Л. И. Брежнев. — Иссушающее душу отступление, непрерывные, ожесточенные бои. Дни, месяцы и годы рядом со смертью. Длительные, изнурительные переходы — в зимнюю стужу и в летний зной, под затяжными осенними дождями и в весеннюю распутицу.

Когда теперь, спустя три десятилетия, вспоминаешь о том, что выпало на долю бойцов, командиров, политработников нашей армии, даже не верится порой, что все это было, что это можно было выдержать...

Выдержали. Все выдержали, через все прошли и победили, разгромили фашистского агрессора.

Все мы, кто шел в эти годы под пули, снаряды и бомбы, шли с мыслью о том, что готовы отдать свою жизнь, лишь бы жила наша любимая Родина, был свободен и счастлив наш народ».

Эти слова поистине поражают, ибо сказаны они человеком, прошедшим всю войну, сражавшимся на героической Малой земле. Вот это чувство глубочайшего уважения и, я бы сказал, трепетного отношения к подвигу народа нам, художникам, надо уметь передавать.

С каждым днем возрастает значение этой задачи, ибо приходят в жизнь новые поколения, для которых подвиг их отцов и дедов в Великой Отечественной — уже история, о нем они узнают главным образом из книг, фильмов, спектаклей...

Требование — будить мысль — непреложно для каждого произведения искусства. Но не много ли теряем мы в выполнении этого требования, когда несерьезно относимся к сценарию документального фильма, к роли слова, которое, на мой взгляд, открывает перед кинематографистом широкие горизонты. Во имя «оригинальности» режиссерского решения порой пренебрегают значением слова, поступаются литературной основой будущей документальной ленты. А ведь в сценарии по-настоящему оформляется первоначальный замысел, определяются предмет и направление кинематографического поиска, формируется художественная конструкция произведения. Лишь одного не может быть в литературном сценарии документального фильма — завершенности на грани догмы. Он должен оставлять место «для маневра», который неизбежен при встрече с реальной жизнью. Действительность не может не вносить и вносит коррективы даже в самый продуманный и самый подробный сценарий. Поэтому работа над сценарием документального фильма может продолжаться до момента сдачи картины.

Авторское начало должно пронизывать каждую составляющую часть фильма, даже песни и музыку. Разумеется, это очень субъективно, но я все чаще эти обязанности принимаю на себя. Дело тут не в недоверии к профессионалам, собратьям по искусству. Причина отказа от сотрудничества с поэтами и композиторами иная. В работе над фильмом я ощущаю материал настолько лично, что порой мне начинает казаться, будто нет возможности объяснить другому человеку, даже талантливому, высокопрофессиональному, что именно мне видится в музыке, в песне, чтобы они абсолютно отвечали моему режиссерскому замыслу. Меня каждый раз мучит «зазор» между тем, что звучит в душе, и тем, что создано по твоей просьбе...

Впрочем, тут нельзя навязывать свои рецепты, выдвигать свой опыт как единственно возможный. У каждого свой метод, своя система работы. Дело, в конце концов, не в творческой «кухне», а в достигнутых результатах.

Что определяет путь развития современного документального кино, является его главным предназначением? Быть зримым документом эпохи. Если документалист не сумел уловить и донести до зрителя дух времени, не разглядел истоков того или иного явления, стало быть, он не летописец века, а всего лишь фактолог, бытописатель.

Мы знаем, как велика ценность каждого запечатленного кинокамерой факта и как по мере его отдаления во времени ценность эта неизбежно растет. Но факт непременно должен быть обогащен позицией современного художника, широтой и зоркостью его взгляда, пониманием современных жизненных процессов.

К нам, кинодокументалистам, обратился Центральный Комитет партии в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: «В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять

отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни».

И когда нам удается осуществить эту высокую задачу, которую партия поставила перед киноискусством, советские фильмы заставляют биться сердца зрителей на всех континентах. Мне посчастливилось не раз наблюдать на международных фестивалях документального кино, с каким вниманием смотрел зал на экран, когда на нем ярко и интересно показывалась наша жизнь, счастливый созидательный труд советского народа, когда для зрителя неожиданными гранями открывался советский характер. В такие минуты особенно понимаешь, какая высочайшая миссия доверена советскому кинопублицисту — быть пропагандистом страны, на которую с надеждой смотрит все прогрессивное человечество.

В мае нынешнего года в Киеве состоялась Всесоюзная научно-практическая конференция «Социалистический образ жизни и вопросы идеологической работы». С докладом выступил Первый секретарь ЦК КПУ В. В. Щербицкий. С огромной радостью встретили участники конференции приветственное письмо Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева. В нем точно и ясно были определены задачи этого форума: «Опираясь на ленинское идейное наследие, используя теоретическое богатство нашей партии, всего международного коммунистического и рабочего движения, ваша конференция внесет важный вклад в научную и практическую разработку путей дальнейшего совершенствования социалистического образа жизни и формирования нового человека — активного строителя коммунизма».

Эти слова еще раз указывают нам, художникам, кто есть главный определяющий герой нашей советской эпохи, времени, в которое нам выпало счастье работать, — коммунист ленинской партии.

«Коммунист — это непременная способность отдавать всего себя. К этому его обязывает вера в ленинские идеалы. Коммунист — это одновременно и солдат и полководец, исполнитель и руководитель в большом и малом деле».

Эти слова принадлежат одному из великой армии коммунистов — Александру Гиталову, который произносит их в начале фильма «Пять песен о коммунистах», сразу же помогая нам, его авторам, раскрыть главную мысль картины, которую мы посвятили XXV съезду партии, картины, во многом для нас итоговой, воплощающей результаты размышлений о герое современности, о творческих методах создания его экранного образа.

«Пять песен о коммунистах» — это пять рассказов о пяти рядовых ленинской партии, взволновавших нас своими удивительными судьбами. Называя героев рядовыми, мы прежде всего хотим подчеркнуть, что среди советских коммунистов — огромное количество людей столь же замечательных судеб. В героях фильма нет социальной исключительности. Есть масштаб личности, душевная сила и яркость, присущие этим людям прежде всего как гражданам Страны Советов, бойцам ленинской Коммунистической партии.

Самым важным для нас было представить зрителю героев фильма в их деле, в момент наиполнейшего раскрытия их характеров.

Знаменитый хлебороб страны Александр Васильевич Гиталов с его яркой народной самобытностью. Знаменитый сталевар Виктор Никитенко, поверяющий свою жизнь жизнью героически погибшего на фронте отца: «Почему я стал сталеваром? Мой отец пошел в пламя, и я его ищу». Легендарный летчик Владимир Лавриненков — генерал Лавриненков, дважды Герой Советского Союза. Член-корреспондент Академии медицинских наук СССР Леонид Тимошенко, ведущий ежедневную битву за новую человеческую жизнь в тишине операционной, давший радость материнства сотням женщин. Герой Советского Союза Мария Байда — разведчица в годы Великой Отечественной войны, потерявшая на фронте любимого и, может быть, потому ставшая в мирное время скромной сотрудницей загса, благословляющей молодых людей на долгую, счастливую, мирную жизнь.

Вот они, герои документального экрана. Герои, пришедшие из жизни. Вспомним слова Александра Гиталова: «Коммунист — это непременная способность отдавать всего себя». О каждом из героев фильма «Пять песен о коммунистах», в том числе и об авторе этих слов, можно сказать именно так, ибо все они коммунисты, жизнь которых неотделима от жизни их страны, их народа. И в этой неразрывной связи — неисчерпаемая сила великой ленинской партии.

●

В каждой человеческой судьбе, перенесенной на экран, мы всегда стремились показать частицу жизни Страны Советов. Но особое место среди наших героев занимает герой фильма «С Лениным в сердце» («Рассказы старого большевика»), судьба которого каждой своей вехой неразрывно сплетена с судьбой Родины. Когда старый большевик Васильев неторопливо — в раздумчивом монологе — перелистывает страницы своей биографии, то понимаешь, что перед нами проходит биография всей страны.

Лишь несколькими фотографиями смогли мы проиллюстрировать рассказ Васильева, но в каждой из них — дыхание истории. Он был среди тех, кто встречал Владимира Ильича Ленина на Финляндском вокзале. И Апрельские тезисы, которые для нас сегодня — страница теоретического наследия Ильича, были для коммуниста Васильева руководством к действию.

Но как ни интересна жизнь этого человека, фильм не должен был стать только экранной биографией Васильева. Мы назвали его «С Лениным в сердце», обозначая тот идейный и духовный источник, с которого начиналась жизнь Советской страны, каждого советского человека. Из воспоминаний Васильева возникает образ Ильича — образ живой и близкий, потому что Васильев рассказывает не только о вожде революции, о руководителе государства, но и о человеке, которого знал лично. Влияние прекрасной, необыкновенной ленинской личности на коммуниста Васильева было непосредственным, определившим его характер и его судьбу.

Фильм «С Лениным в сердце» можно назвать монологом. Предоставив герою возможность не только раздумья, но как бы прямой беседы со зрителем, мы хотели вызвать зрителя тем самым на ответное соразмышление. Проникновенный рассказчик, Васильев умеет превратить слушателя в своего заинтересованного собеседника. И этот свой дар, помноженный на огромный, ярчайший жизненный опыт, Васильев отдает сегодня главному делу своей жизни — воспитанию молодого поколения советских людей.

И молодежь открывает сердца одному из старейших солдат ленинской партии, потому что видит в его жизни высокий революционный накал, наступательную жизненную позицию.

●

Создавая экранный рассказ о советском человеке, кинопублицист всегда должен стремиться раскрыть в нем то главное, что точно и глубоко определено в Постановлении Центрального Комитета нашей партии «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции»: **«В ходе революционного созидания и борьбы за свободу, в буднях социалистического строительства формировался и закалялся советский человек.** Своими трудовыми подвигами и творческими свершениями, героической стойкостью и мужеством в суровых испытаниях Великой Отечественной войны, бескорыстным участием в судьбах братьев по классу во всем мире советский человек доказал свою глубокую преданность идеалам коммунизма, свой пламенный патриотизм и интернационализм. Он соединяет в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, постоянное стремление к высотам знания и культуры, чувство коллективизма и товарищеской взаимопомощи. Советский человек горячо любит свою социалистическую Родину. Содержанием всей его жизни стал вдохновенный труд во имя коммунизма».

Создавать фильмы о таком человеке — нет большего счастья для художника.

Киев

«Сладкая женщина»
«Всегда со мною...»
«Разрешите познакомиться»

Т. Мамаладзе

Пустая душа

«СЛАДКАЯ ЖЕНЩИНА»
Сценарий И. Велембовской. Постановка В. Фетина. Операторы В. Ковзель, С. Иванов. Художник В. Зачиняев. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Корховой. «Ленфильм», 1976.

К искусству Анна Александровна Доброхотова относится избирательно. Слушая в цехе поэтессу, отмечает, как выглядит та в черном платье джерси, а вот запомнить имя ее, не говоря уже о стихах, о чем они, — не может. Не может потому, что ей это неинтересно — человек, слагающий стихи. И стихи неинтересны. Если «содержание такое понятное» — принимает и похваливает. «А то иногда сидишь, как дурочка, непонятно вообще, за что деньги отдала».

Иное дело — платье джерси.

Иное дело — телевизор, прекрасный тем, что он — вещь, и притом дорогая, и чем она дороже — тем прекраснее. Цена транслируемой кинокомедии прямо пропорциональна стоимости телевизора.

Бедная женщина! Бедная?

Если человек осознает свою нравственную и иную несостоятельность и пытается преодолеть ее, он не беден.

Анна Александровна Доброхотова бедна, а между тем фильм о ней вполне мог бы называться — «Богатая женщина»: шифоньеры в ее квартире ломятся от нарядов, холодильник — от снеди, и вообще материальный достаток, превышение всех мыслимых нормальных уровней его составляют не столько оттеняющий скудное ее бытие фон, сколько главное содержание ее внутренней жизни.

Фильм мог бы называться — «Горькая женщина», потому что личная судьба Анны Александровны горько не задалась: став чужой всем, даже собственному сыну, она обречена на полное одиночество в своем кримпленово-нейлоновом «раю».

Наверное, зритель-социолог мог бы дать фильму какое-нибудь другое, менее эмоциональное, но более соответствующее науке название, скажем — «Маргинальная женщина», имея в виду высокую степень приспособляемости Анны Доброхотовой и ей подобных к разным социальным средам: деревенская девочка-подросток, попав в город, быстро и умело освоилась и даже научилась по-своему влиять на жизнь рабочего коллектива, где начала свою трудовую жизнь.

Обычно, согласно расхожей житейской и газетно-журнальной, равно как и кинематографической схеме, коллективы влияют на таких, как она, а не наоборот. Образ Анны Доброхотовой не укладывается в эту отработанную годами схему. Но если отталкиваться от заголовка повести И. Велембовской, по которой сделан сценарий фильма, если начинать с него отсчет художественного анализа нового для нашего кино типа, характера и судьбы, то можно предположить, что отныне «сладкая женщина» станет понятием нарицательным.

Пытаюсь представить, как Анна Александровна — ее реальный жизненный прототип, разумеется, — читает эти слова на рекламном стенде. Они возбуждают ее зрительские аппетиты. «Сладкая женщина» — как это похоже на названия столь любезных ее сердцу импортных фильмов определенного толка. Название — с тайной, с обещанием жгучих, щекочущих воображение подробностей женской жизни, некоей альковности, сентиментального жестокосердия, греховных страстей с обязательным в финале отпущением грехов.

Будет ли она разочарована, когда поймет, что название — с подвохом, что вместо обе-

щанных будуарных пóлогов, белых телефонов и багровых кровоподтеков на лилейном плече роскошной героини ей предъявлена история несостоявшейся жизни работницы кондитерской фабрики?

Пытаюсь приложить к фильму ее собственные критерии, мерки, которыми Анна Александровна руководствуется в потреблении искусства.

Полагаю: фильм ей должен понравиться, потому что в нем все как будто бы понятно. Никаких ребусов, зашифрованности, иносказаний, никаких операторских ухищрений, скольким уже фильмам пытающихся служить «неотложной помощью». Все просто, ясно, открытым текстом. Правда, порой чрезмерно открытым...

Не думаю, чтобы эту мою предполагаемую соседку по залу оставила равнодушной прочитанная кинематографом судьба. Она посмеялась бы над жадностью, с какой подсобная рабочая кондитерской фабрики Нюра набрасывается на зефир. Улыбнулась бы ее обращенной к товаркам просьбе: «Девочки, миленькие, хорошенькие! Я вас очень прошу: называйте меня Аней — так красивше». Забеспокоилась бы ввиду наметившейся перспективы «неравного» брака Ани и студента-медика Ларика. И одобрила бы ее решение не прописываться на жилплощади родителей своего интеллигентного супруга: «Господи, да зачем я буду на чужое-то зариться?» Действительно, зачем, когда «государство обеспечить обязано»? Похвалила бы моя соседка Аню за самостоятельность, за умение строить жизнь без подсказок, за цепкую хваткость и оборотистость — в приобретении ли материальных благ или в устройстве личного счастья с пожилым квартиросъемщиком Николаем Егоровичем. Полагаю, что в ее конфликтах с новым мужем моя соседка не обязательно стала бы на сторону Анны Александровны, но уж оценить вкусы ее, качество и количество вещей, которыми она заполняет свою изолированную жилплощадь, смогла бы по достоинству. Гарнитуры, пеньюары, платья, продукты питания и выпивания — всего этого в кадрах фильма предостаточно, и возможным прототипам Анны Александровны представлена счастливая оказия вволю полюбоваться вещественными доказательствами ее «умения жить».

Но кроме дома — полной чаши, жилплощади со всеми удобствами, есть ведь еще территория души... Пустая, необработанная и неосвоенная, если не считать одного-единственного, мощно и властно разрастающегося и все заглушающего ростка жадности и накопительства...

Приведет ли фильм мою соседку на эту территорию? Откроет ли ей пустоту внутренней жизни героини? И заставит ли задуматься — не только над уроком судьбы Анны Александровны — над собственной жизнью?

Вдруг начинаешь ощущать настоятельную необходимость ответа. Как, откуда, благодаря чему возникает она — особый разговор, но прежде всего говоришь себе вот о чем: этот фильм интересен тем, что несет в себе проблему. Острую, социально значимую проблему «пустующих территорий». Территорий, которые, двигаясь подобно пустыням, способны поглотить плодоносящие пласты жизни. Ведь это в фильме Анне Александровне суждено одиночество. В неэкранной действительности она нередко торжествует победу, диктует свои правила, навязывает другим свое «умение жить»... Ведь это в фильме, задыхаясь в порожденной ею атмосфере, покидают Анну близкие сослуживцы, земляки-однодеревенцы. В действительности же нередко она хозяйка положения, ведет за собой подчиняющихся ей, и путь им указан ею...

Нет, отнюдь не тяга к умозрительным построениям предопределяет вопросы о реакции предполагаемого прототипа Анны Александровны Доброхотовой на свое отражение в «Сладкой женщине». В фильме нет режиссерских подсказок происходящему, разве только песни В. Соловьева-Седого на слова Г. Горбовского... Зрителям предстоит самостоятельно формировать свое отношение к Анне Александровне. Поначалу режиссер остается за кадром, он — не «за» и не «против». Он — исследователь, аналитик, социолог, ну, а роль критика и мыслителя полностью предоставлена зрителю. Позиция режиссера постепенно акти-

визируется, и в финале, оставляя Анну одну в ее квартире — чуть было не сказал: «у разбитого корыта» и осекся — все нажитые ею «корыта» вызывающе целы, — оставляя героиню у распахнутого окна, режиссер высветил ее лицо вспышкой несколько запоздавшего понимания. Как хочется, чтобы отсвет его проник в сознание реальных доброхотовых, заставил задуматься о горькой цене «сладкого» существования!

Наивно? Быть может... Но чего стоило бы искусство без неукротимого стремления художника изменить мир к лучшему? Чего бы стоило оно, работая только «на тему», а не «на жизнь»?

Если человек начинает осознавать, что он до сей поры был всего лишь биологической особью, карамелью в пестрой облатке, то не начинает ли он новую, напряжением пробудившегося духа рожденную жизнь? И не перестает ли быть «сладкой женщиной»?

Но почему все-таки «сладкая»?

Метафора в фильме дана прямо, что называется, в лоб, хотя можно сказать, что она выполняет сюжетно-служебную функцию, создает тот фон, на котором развернется история «сладкой женщины»: фабричный конвейер несет потоки кондитерской продукции, складывающейся в праздничные наборы конфет, поданные камерой рекламно броско и аппетитно. И если бы не титры, отсылающие нас к повести И. Велембовской, то поначалу можно было бы предположить, что нам предстоит посмотреть документальный фильм о кондитерской фабрике. Но вот в картины производственных процессов, в технологию карамельного и шоколадного производства вплетается грустная мелодия «Над рекой печальная звездочка повисла...», а потом в вагоне электрички Анна Александровна поднимет на нас заплаканное лицо. Мы пока ничего не знаем о ней, кроме того, что она миловидна, носит траур и что весь ее облик скорбящей женщины, куда-то и зачем-то едущей в серенький осенний денек, в нашем зрительском восприятии уже вступил в контраст с кондитерским изобилием пролога. И песня все еще звучит в отдалении, грустная песня...

Запомним слова, которыми завершается она: «Рано песня кончилась, а другой не вышло... Не вышло... А другой не вышло...» Запомним эти слова: в них — тема фильма, равно как и весь настрой на камерно-интимный лад повествования о неспетой песне, о незадавшейся жизни. И сразу же отметим появление в кадре Натальи Гундаревой, актрисы, которой предстоит прожить в фильме эту «неспетую жизнь». Начиная с этого момента, она примется исподволь, последовательно, ненавязчиво раздвигать рамки темы и границы кадра, поднимать свою Нюрку — Аню — Анну Александровну до образа не просто одной неудавшейся жизни, но жизненного явления, чтобы к финалу полностью переключить зрительские раздумья на внеэкранные пространства. Там, за пределами кадра, живут знакомые нам доброхотовы, о которых не споешь с элегической грустью: «Рано песня кончилась, а другой не вышло...» Живут, как живется, нисколько не задумываясь над тем, почему не могут, не умеют, не хотят жить иначе.

Но к этому обобщению нам еще идти и идти, а пока давайте поглядим, как входит в вагон электрички Тихон Дмитриевич Соколов. Хозяин пригородных трасс, знаток грибных и ягодных мест, поджарый, крепкий, уверенный в себе человек, он скоро и просто преодолевает дистанцию от вежливого «виноват» к бесцеремонно-интимному: «На дачу что ли едешь, рыженькая?» И странно, Анну Александровну, уже достигшую кое-каких командных высот, научившуюся отстаивать свое право на приказ и каприз, не коробит такое с собой обращение. Чувство достоинства — обязательная черта натуры нравственной — не возмущено в ней, не восстает против фамильярного тона Тихона, его повадок дачно-пригородного ловеласа, против его попыток вторжения в жизнь...

Вторжение начинается с вопроса, заданного с неотразимой бесцеремонностью:

— А чем от тебя так пахнет сладко?

— Я на кондитерской фабрике работаю, — ответит Анна Александровна, не подозревая, что подсказывает случайному попутчику собственное прозвище — сладкая...

Сладкая и сладкая — с тем они и расстанут-

«Сладкая женщина». Анна — Н. Гундарева

ся вскоре, чтобы спустя несколько частей фильма встретиться вновь...

Неожидан Олег Янковский в роли Тихона. Его усмешливый грибник, властный покоритель бесхитростных женских сердец поначалу не оставляет у нас никаких сомнений в своей одномерности: ловкий, быстро оценивающий ситуацию и собеседника полугорожанин. Тоже в известном смысле маргинальный тип, недавний выходец из деревни, чего не может не почувствовать «сладкая» Анна Александровна. И даже человечное «...ты нас, живых жалей» звучит у него не как идущее от чистого сердца утешение, а как дежурная, по привычке взятая в обиход фраза — так надо говорить в определенных случаях, вот он и говорит...

Повременим, однако, с приговором Тихону — не в пример Анне Александровне, которая растерянно величает своего нового знакомца «малохольным». У Тихона все еще впереди, а Доброхотовой по приезде в деревню, на поминки матери, предстоит в обратную сторону раскрутить ленту своей жизни...

Сколько уж раз на экране совершались подобные странствия — в деревенское прошлое к покосившемуся дому с заколоченными ставнями, с заросшим бурьяном огородом, со скрипящей несмазанными петлями дверью. Виды запустения, заброшенности, возникающие укором герою, его совести, его нынешней жизни, про-

изводят подвижку душевных пластов, приводят к необходимости соизмерить, переосмыслить, переоценить бытие... Целое направление в кино последних лет, питаемое литературой, прозой, явило нам эффект очищающего соприкосновения с прошлым. Зритель вслед за читателем принял эти странствия к истокам — потому что они отвечают его душевному состоянию, взыскующему чистоты, лада с самим собой, самоусовершенствования. Как непреложную истину принял он веру и надежду художника и его героя в то, что лучшее будущее невозможно, немыслимо без твердой опоры на прошлое, без воспринятых в детстве и юности устоев, увы, в дальнейшем нередко разрушающихся под напором быстрого века.

Возвращение к истокам если и не возвращает человека самому себе, то дарует ему надежду — так или примерно так формулируется идея кинематографических и литературных странствий в прошлое. Примеры? Их бесчисленное множество, но наиболее полно, исчерпывающе, сильно воплотилась эта идея в шукшинском Егоре Прокудине. И даже у данелиевского Афони перед лицом деревенского прошлого просветляется, обращаясь вовнутрь, затуманенный алкоголем взгляд. Так оно чаще всего и бывает в жизни, но давайте, вопреки утвердившимся в литературе и кинематографе канонам, признаем, что потоки ее направлены разно и не каждый выносит человека к такому итогу. А признав, удостоверим нашим жизненным опытом, знанием, наблюдениями художественную правомерность бытующего в реальности типа «сладкой женщины».

По внешним приметам образа жизни она, в отличие от Прокудина и Афони, не асоциальна. Напротив — достойный член рабочего коллектива, двадцать лет на производстве, грамоты, награды, доверие товарищей — выборная должность в профкоме... Судьба внешне типическая, но менее всего авторов фильма интересует в ней внешнее. А внутри-то что? Пустота. Но ведь и пустоту должен исследовать художник. Тем более если эта пустота не что иное, как духовный вакуум. Бездуховность «по типу Доброхотовой» асоциальна, и как бы камерна ни была среда, где такой тип укореняется, его асоциальная потенция неизбежно дает себя знать. Здесь вновь напрашиваются сравнения и сопоставления. Если в памяти Афони хоть как-то брезжит прошлое, его чистый свет, если Егор Прокудин ведом песней о калине красной, то для Анны Александровны нет ни прошлого, ни песни. Нет светлой печали по былому, тоски от осознания необратимости времени, а есть финансово-хозяйственные соображения:

— За гардероб с зеркалом можно будет взять рублей пятьдесят... за стол — опять двадцатка... Та же Клавдея возьмет...

Внезапно прихлынувший стыд: «Господи, о чем это я думаю, дура я несчастная!..» — оттенен деловой трезвостью: деньги, хозяйственная выгода — не может она не думать о них. Даже у пустого поминального стола своей матери, не привлекшего односельчан: «Ну, чего ж это народ не собирается, Клавдейка? Тратилась ведь, везла, старалась... На двадцать с лишним рублей одних продуктов приволокла...» Даже в разговоре об иконах, которые желает приобрести сосед-дачник. «Это ж память!.. Им, может, цены нет, а он сунет какую-нибудь пятерку...»

А если бы не пятерку — много больше предложили бы ей за «память»?

Перина из деревенского дома — тоже память. Ее «надо будет увезти... только куда ее днем-то прятать?..»

В городском доме, в тесноватом, заставленном вещами гнездышке «сладкой женщины», нет места предметам былого быта. До мещанского снобизма Анна не дотянулась, и мысль начинить свою городскую квартиру иконами, прялками и самоварами просто не приходит ей в голову. Но дело-то здесь в другом — в том, что и в родной деревне, в материнском доме, в знакомом сызмальства мире Анна Александровна — существо без корней, редкая гостья, дачница, и авторы фильма, утверждая над ней всесильную власть вещей, выявляют это через ее отношение к вещам же.

Все та же неподъемная перина в других, ретроспективных кадрах изобретательно обыгрывается Н. Гундаревой. Есть нечто кустодиевское в ее героине, разбросавшей себя на пыш-

«Сладкая женщина».
Анна — Н. Гундарева,
Ларик — Г. Корольчук

ном деревенском ложе под скромным, нежарким — не как в Сочи! — солнцем, неподалеку от избы, вблизи огорода. Перекатываясь по перине, Анна говорит со вздохом:

— У нас в городе давно все эти перины повыкидывали.

Заметьте: «У нас...» Но ведь эта фраза могла прозвучать в традиционной актерской редакции — с горечью или тоской, зло или самоиронично. У Гундаревой — ни горечи, ни тоски, ни злости, ни самоиронии — томное самодовольство духовно бездеятельного существа.

— А что же, прямо на досках спят? — удивляется мать.

— Зачем же на досках? На поролоне...

С тонким, едва различимым удовольствием произносит актриса диковинное в виду зарослей укропа и покосившейся «сарайки» слово, но тональность его столь ощутима, столь резка, что мгновенно отчуждает нашу героиню от породившей ее среды, подчеркивает ее чужеродность этой несладкой «другой жизни».

Привязанность к вещам порой характеризует человека ярче и полнее, нежели его отношение к людям. Не случайно в современном комплексном человековедении взаимоотношения человека и вещи стали объектом пристального внимания науки. На уровне одной, отдельно взятой личности, в нашем случае — в случае Анны Доброхотовой, — этика подобных отно-

шений выглядит принадлежностью быта. Однако тонкая и вместе с тем сильная лепка образа героини переводит «быт» в план типизации явления. Перед нами — самый лик его, тем более достоверный и убедительный, что у него есть конкретное имя и конкретная сфера деятельности.

...Но перину и впрямь не расстелешь на склонной к метаморфозам современной мебели: днем — диван, ночью — кровать. И в стенной шкаф, не говоря уже о бельевой тумбе, не запихнешь. И совсем не обязательно, покидая край «босоногого детства», прихватывать на память о нем нечто вещественное. Есть ведь и другое, что помимо воли живет в памяти и в сознании зыбкой, но все ж таки нервущейся связью с истоком. И здесь уже не вещный — духовный мир властно заявляет свои права. Не к избам, огородам, пряслам ездит «крестьянин на велосипеде» — к иным ценностям, обнаруживающим неожиданную стойкость перед лицом быстротекущего времени. Утраченное, развеянное на бегу возвращается вдруг незыблемым порядком мироощущения, в котором едва ли не самое главное — осознание опоры, чувство неотделимости от тягот и радостей родной земли. Прекрасно сказал об этом Фазиль Искандер: «Когда человек ощущает свое начало и свое продолжение, он полней и правильней располагает своей жизнью...»

Оно, начало, выявляет себя не только через материальное. Нравственный идеал чаще всего воплощается в иных «вещах». В песне, например, или, скажем так — в творческом самоопределении человека. В нем — цельность его натуры, его самобытная, неподвластная внешним воздействиям природа.

Об отношении Анны Александровны к искусству, о мерках, с которыми она подступается к нему, нам уже известно. Думается, что не случайно не только быт — «культура» выполняет в фильме роль пробного камня. Не случайно авторы водят Анну по театрам, предлагают послушать стихи, велят читать книги... Есть некая нравоучительная заданность в том, как, показывая деформацию души деревенской девочки, они рассказывают нам о ее нежелании учиться, образовываться. Как ставят ее житейские невзгоды в прямую связь с недобором высоты по части просвещения. Наверное, это всего лишь верхний, видимый пласт, а корни уходят в другие, более глубокие пласты. Мы как-то условились уже, что, помимо духовности, есть душевность, а необразованность интеллектуальная не всегда есть необразованность души. Так вот, Анна Александровна в предложенной Натальей Гундаревой трактовке необразованна душой, и авторы фильма щедры на необходимые для демонстрации «сна разума» детали и штрихи. Пожалуй, одна из наиболее точных и бесспорных, согласованных со всей логикой характера деталей — это полное отсутствие в «культурном обиходе» Анны своего, незаемного. Все взято со стороны. Взято с той же нерассуждающей хваткостью, с какой добываются мебельные гарнитуры и наряды. И печальная в общем-то «Песня Маши» — «мы с тобой два берега у одной реки», чужая для Анны песня, — выпевается ею энергично, с напором, без желания — или умения? — расцветить ее личной краской, личным отношением. Поет она чужую песню «просто так», как «просто так» забывает ушедшего от нее Николая Егоровича (П. Вельяминов), нимало не задумываясь о том, что и сама она — «берег», к которому никто никогда уже не пристанет.

Однажды, больше под влиянием треволнений дня, нежели под воздействием пережитого, когда с глаз спадает пелена и с особой резкостью предстают утраты, осознается вина перед самой собой, — Анна Александровна разрыдается. «Я теперь совсем одна...» — плача, скажет она и возьмет в руки фотографию, с которой на нас глянет юное лицо Нюры.

Произойдет это в самом начале, когда мы еще ничего не знаем о ней.

Фотопортрет юной Нюры предваряет ретроспекцию, которая, по очевидному авторскому замыслу, и должна многое прояснить нам. Раскручивается клубок сюжетной нити, и бесхитростное житие героини последовательно претерпевает ряд метаморфоз. «Анкета» заполняется подробно и добросовестно, и каж-

«Сладкая женщина».
Анна — Н. Гундарева,
Николай Егорович — П. Вельяминов

дая графа являет нам не столько движение жизни, следствие глубинных процессов ее, сколько готовый результат. Лишь графа «образование» остается незаполненной, но это — повторяю уже сказанное — отнюдь не может быть ответом на главный вопрос о корнях явления. Однако при всей скрупулезности изложения этапов биографии Анны, изложения, ориентированного главным образом на описание «механики» ее восхождения по ступеням социальной лестницы, конечный результат особенно впечатляет. Происходит это благодаря сильной внутренней заряженности Натальи Гундаревой на обличительный пафос роли. Не понять, не оправдать, но сосредоточить внимание зрителя на нравственном итоге такой жизни — вот что в данном случае для нее главное.

Нюрка — Аня — Анна Александровна Н. Гундаревой живет жадно, что называется, на всю катушку, с самого же начала. Изобилие сладостей, а главное — их доступность научают ее брать жизненные блага и удовольствия полной горстью. «Щеки лопнут!» — смеется подруга. «Не лопнут! Вы тут наелись все!» — отвечает Нюра. «Тут» — на фабрике, в городе. Подтекстом возникает «там» — послевоенная полуголодная деревня, суровая мать, у которой каждая корка хлеба на счету. «Вы тут наелись все», и Нюра спешит, наверстывает упущенное, да так, что кажется — и впрямь лопаются щеки. Она много ест — мо-

тивы перенасыщения, невоздержанности в еде протянутся через весь фильм. Наконец вроде бы пресытилась сладким — «я селедку лучше люблю», — но нет, продолжает есть варенье ложками.

Продолжает черпать из жизни полной мерой. Делает это Гундарева «вкусно», с какой-то раблезианской широтой. Сладок зефир Ане, сладка и мысль о власти над студентом-медиком с его гаммами, стихами и рыцарством. Сын родился? — и с этой обузой сладим. Жить надо, жить, да умело, с умом...

А ума-то и хватает лишь на то, чтобы очаровать пожилого человека и войти в его удобную комнату хозяйкой. Удобную и перспективную: инвалиду войны, наставнику рабочей молодежи, конечно, скорее дадут отдельную квартиру...

Ума хватает на то, чтобы максимум выжать из своей «сладости».

— Жалеть потом не будешь? — спрашивает Николай Егорович в преддверии законного брака.

— А ты поступай так, чтобы не жалела, — отвечает она.

Нежно и мудро, с жалостливой лаской произносит эту фразу Гундарева, но какое же всесильное «дай!» проступает подтекстом в ней!

При всем динамизме, экспрессии, с какими актриса ведет роль, принимая предложенный для крупной лепки исходный материал и крупно же, «высоким рельефом» подавая образ, она щедра на подобные нюансы, оттенки, полутона, придающие особую жизненную достоверность ее Ане. Невзгоды и беды героини до поры до времени она проводит как бы вторым планом, ненавязчиво, едва заметными акцентами, подключая их к победительному движению Доброхотовой. Пока эти невзгоды и беды не так чтобы уж и сильно трогают героиню, она спешит, спешит жить по раз и навсегда избранному маршруту. Но настанет в фильме момент, когда этот бег будет остановлен... Должен быть остановлен, ибо в соответствии с замыслом, логикой и моралью фильма Анне Александровне предстоит прозреть и во внезапно вспыхнувшем свете подлинного чувства увидеть себя и все произведенное вокруг себя опустошение.

Произойдет это после двух-трех встреч с Тихоном Соколовым, неожиданно взявшим над ней «такую власть».

Чем пленил он ее? Анна не знает ответа, да и не ищет его, не умеет попросту. Никогда не умела, а уж сейчас, после стольких лет внутреннего саморазрушения, — и подавно. Взял — и все.

Но ведь и нас он пленил, ну, может быть, и не пленил, но заставил ведь с симпатией и сочувствием присмотреться к себе? Чем заставил?

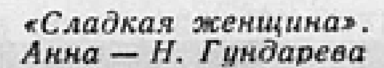
Когда вот так, как в сказке, зло предельно сгущено в одном персонаже, вдруг, подобно ребенку, начинаешь ощущать потребность в герое, столь же полно воплощающем собой противоположное начало. Тихон Соколов — антипод, антитеза Анне Доброхотовой, главный аргумент авторов в споре с ней, точнее — в оспаривании самого образа жизни и мышления ее. Аргумент тем более веский, что отличия Тихона от Анны соотнесены с тождествами их жизненных путей. Как и она, он — явно деревенский в прошлом житель, как и она, он — человек рабочий, и даже говор его, лексика, язык делают его родственным Анне. Главный водораздел проходит все по той же «территории души». Здесь, а не во внешних биографических, житейских приметах обнаруживаются различия, порождающие несовместимость этих двух одиноких людей. И если поначалу Тихон О. Янковского поражает нас своей похожестью на Анну — словно притерт он к ней, словно нарочно для такой создан, — впоследствии первое впечатление уходит напрочь. Тихон становится все более привлекателен способностью мыслить, чувствовать, страдать, сопереживать. Он — человек совестливый, хотя по отношению к Анне — жестокий. Может ли быть большей жестокость мужчины, отталкивающего от себя женщину с ее мольбой о ласке? Но ведь все дело в том, что не «сладость» Анны нужна Тихону, не нажитое ею добро — понимание того, что, увы, неведомо ей. И коли нет понимания, то Тихон не может принять изобильных даров «сладкой

«Сладкая женщина». Анна — Н. Гундарева, Тихон — О. Янковский

женщины». Жестокость эту в себе ему не преодолеть, ибо иначе — расплачиваться душой.

Не знаю, задумывалось ли это авторами, но в рисунке роли Тихона, в развитии образа его есть нечто от традиции русской народной сказки, традиции, предполагающей неожиданные, непредсказуемые перевоплощения героя: Иванушка-дурачок — не дурачок вовсе, а умница и всем молодцам молодец, находчивый, добрый и отважный. И хотя вся или почти вся личная драма Тихона (ушла жена, увела с собой ребенка) происходит за кадром, хотя все внимание авторов сосредоточено на фигуре Анны, его присутствие в фильме заявлено и обеспечено общим от этого образа ощущением здорового нравственного начала — в противовес аномалии, которую являет собой «сладкая женщина». Только вот в стремлении подчеркнуть альтернативу, возможность и необходимость «другой жизни» авторы фильма переусердствовали в средствах: и обликом, одежонкой не чета Тихон дебелой и разряженной Доброхотовой, и жительство имеет в квартале, словно заимствованном из экранизации Достоевского, а уж комната с ободранными обоями — та и вовсе могла бы декорировать «Бедных людей» или «Преступление и наказание».

Видимо, жило подспудно желание доказать, что для таких, как Анна, цель — прежде всего. А цель вот она, достигнута: впервые в


«Сладкая женщина». Анна — Н. Гундарева

жизни Анны ее всесильно-властное «дай!» вытесняется робко-просительным «возьми!». Но Тихон уходит...

Вот здесь бы и остановиться камере и заглянуть поглубже в пробуждающуюся душу героини и исследовать драму «пустующей территории» — ведь, судя по всему, такой нравоучительный финал изначально предусматривался общей концепцией роли. Но ускорение, набранное ею, инерция разоблачительности столь сильна, что актриса как бы с ходу минует нужную Анне остановку. И как бы долго ни водили ее режиссер и оператор по лабиринтам строительной площадки, выстраивая метафору тупика и безысходности, как бы ни подчеркивали полное отъединение ее от праздничной толпы, как бы ни фиксировали наше внимание на вылитой Тихоном водке (вот единственное, что Анна способна предложить ему!) — мораль фильма не срабатывает в полную силу. Не потому ли, что сама актриса, столь беспощадно осудившая свою героиню, мало верит в ее второе рождение, в искренность ее чувства? И не потому ли, что замысел финала — задумалась, а там и прозрела! — не согласуется с подробным художественным анализом явления — анализом, стиль которого противится точке, окончательному выводу.

Тем не менее важность проблемы, впервые поставленной в этом фильме с такой остротой и убедительностью, дает основания говорить о принципиальной новизне картины для нашего кино. Возрождая, а может быть, начиная новый для современного кинематографа жанр очерка нравов, она выводит конкретную драму за пределы одной судьбы, соотносит ее, эту драму, с антиобщественной сущностью мещанской бездуховности.

Александр Марьямов

По касательной к замыслу

«ВСЕГДА СО МНОЮ...»
Сценарий Л. Зорина. Постановка С. Шустера. Оператор Ю. Воронцов. Художник Г. Кропачев. Звукооператор Б. Андреев. «Ленфильм», 1976.

Название сценария Леонида Зорина звучало лаконично — «Спасение». Из титров фильма, поставленного Соломоном Шустером, слово это ушло, оказавшись где-то за барьером многоточия нового, экранного имени: «Всегда со мною...»

Впрочем, кинодраматургия привычна и не к таким потерям и разного рода пластическим операциям. Фильмов на бумаге, увы, не бывает — написанное пером подразумевает сложную трансплантацию на пленку Шосткинской или какой-либо иной фабрики, а это чревато возможностью отторжения тканей.

Михаил Ромм когда-то назвал кинематограф грубым искусством, имея в виду прежде всего метаморфозы литературной ткани фильма, проходящей ко всему прочему еще и гильотину монтажного стола.

Сценарий Зорина — а он был опубликован в «ИК» полтора года назад и потому может послужить поводом к сравнению экранного и литературного вариантов новой работы киностудии «Ленфильм» — с самого начала казался едва ли не намеренно запрограммированным на потери. Написанный от первого лица, он словно бы сознательно отказался от внешней киногеничности, предпочтя ей искренность интонации, сложность мотивировок, которые, по мысли автора, должны не столько двигать сюжет будущего фильма, сколько направлять душевные движения его героев.

«Если бы великий поэт и гуманист знал, как я использую его строки (имеется в виду Алишер Навои. — *А. М.*). Впрочем, вряд ли бы он вознегодовал. Через столько лет сопровождать человека в его повседневности — это не профанация, это бессмертие. Пусть порою оно принимает комичные формы — бессмертие имеет свою самоценность».

Слова эти — они произвольно взяты мною из сценария, могли быть и другие — не должны были войти в звуковой ряд фильма. Отрывок из внутреннего монолога без пяти минут академика, а потом уже и академика Андрея Сергеевича Ильина скорей всего можно воспринимать как ремарку, адресованную режиссеру и актерам. Но если это и ремарка, то она всегда облечена у Зорина в форму внезапной догадки, родившейся в разговоре. Порой самом будничном, самом тривиальном, как тот, например, что записан Зориным сразу же за приведенной выше цитатой.

«В кухне меня ждет завтрак. Жена в халате, в шлепанцах, стоит у плиты.

— Что ты положила в будильник?

Она недоумевающе взглядывает на меня.

— В будильник?

— Мне кажется, что там лежит взрывчатка.

— Ты сам велел разбудить тебя пораньше.

— Это можно было сделать как-то иначе. Поцелуем в лоб.

— Я могла проспать.

Милый, содержательный разговор. Мой легкий тон не принят. Моя жена чрезвычайно серьезный человек. Все мировые проблемы бороздят ее чело.

— Ты права, — я соглашаюсь, — между тем, сегодня важный день.

Она кивает.

— Ты говорил».

Легкий, ни к чему не обязывающий диалог. Вырванный из контекста авторских размышлений, он мало что может дать уму и сердцу. Но Зорин, скупо рисующий портреты, оказывается куда каким рачительным, когда дело касается внутренней наполненности его героев, их духовности, их мироощущения.

«Душа обязана трудиться» — есть такая поэтическая строка.

Труд души, постоянная напряженность мысли — вот что в первую очередь присуще персонажам этой киноповести, которые, как сразу же оговаривает автор, «являются вымышленными лицами, и всякое возможное сходство совершенно случайно».

И именно напряженность мысли, записанной на бумаге и остающейся как бы за зву-

ковым барьером фильма, помогает открывать истинные емкости характеров и подтекст и смысловые нагрузки диалогов.

Не слышимые ухом, внутренние монологи выражаются пластически, чувства, страсти, настроения мы должны прочитать в глазах героев, в их улыбках, в рассеянной отчужденности взглядов...

Фильм на бумаге, записанный Леонидом Зориным, рассказал нам о непреходящих ценностях, какие щедро дарит человеку искусство, о живительной его силе и стойкости перед любыми испытаниями, о творческом и нравственном максимализме хранителей духовного наследия, принадлежащего человечеству. Наконец, о высоком патриотизме ленинградцев, выполняющих свой гражданский долг.

Не знаю, правомерно ли очерчивать сюжет зоринского сценария «Спасение» определенными временными рамками, хотя события в нем вполне конкретно датированы — один сегодняшний день и еще девятьсот тех страшных блокадных дней осажденного Ленинграда. Элементарная арифметика? Да нет же — и один, и девятьсот, и еще все то, что прожито и перечувствовано поколением, принявшим на себя войну, все, что понято и додумано за годы, прошедшие с той поры.

Может, поэтому линии сюжета в сценарии пунктирны, обрывочны. Фразы диалогов порой недоговорены. Впрочем, Л. Зорин и не собирался интриговать зрителя сюжетными неожиданностями. У него совсем иная задача. Вероятно, он рассчитывал на то, что, коль скоро мы близко узнаем его героев, совершающих на наших глазах путь огромных нравственных испытаний, мы не сможем не сопереживать им и тем самым непременно активизируем собственный этический запас.

В сущности, дело не в том, как горстка советских ученых спасала бесценные шедевры Эрмитажа во время войны. История не стоит на месте. Она предъявляет нам новую информацию и тем самым словно бы возрождает те прошлые волнения.

Мы знаем, как это было. Знаем и преклоняемся перед людьми, совершившими подвиг в блокированном гитлеровцами городе. Но искусство не может жить общим знанием. Искусство живет открытиями. Открытиями характеров и лиц, в частности. И драматургия «Спасения» как раз в характерах, а не в ситуациях, достаточно хорошо известных по документальным источникам. Нравственная целостность, высокая духовная интеллигентность людей, сумевших сохранить не только сокровища Эрмитажа, но и свои души в пору, пожалуй, самую тяжелую, самую страшную,— вот что восхищает драматурга в характерах его героев.

Что помогало им, что придавало им силы, аккумулировало их энергией и верой? В своем сценарии Л. Зорин попытался ответить на эти вопросы.

В своем фильме С. Шустер попытался воплотить ответы в зримые образы.

Итак, вполне преуспевающий, маститый ученый-востоковед Андрей Ильин едет всего лишь на один день в Ленинград, чтобы открыть в Эрмитаже выставку. Ильин хватается за это приглашение вовсе не из престижных соображений — ему хочется развеяться, сменить обстановку на время столь важных для него выборов в Академию наук.

Путешествие в Ленинград оказывается для Ильина путешествием в собственное его прошлое — раненный в первые дни войны, он всю блокаду провел в осажденном городе, вместе со своими коллегами-учеными оберегая сокровища Эрмитажа от бомб и снарядов.

Память то и дело возвращает Ильина к тем дням, воскрешая лица близких людей, обрывки разговоров, высвечивая скудные интерьеры блокадного быта.

Примерно так выглядит сценарий в пересказе его сюжетной канвы.

Так выглядит и пересказ фильма «Всегда со мною...».

Значит ли это, что они идентичны, сценарий и фильм? Что параметры описанных характеров полностью соответствуют экранным образам? Что взгляды автора и режиссера счастливо совпали?

Думаю, что однозначный ответ в данном

случае не прояснит существа вопроса. И не только потому, что между сценарием и фильмом непременно существуют различия уже в самих средствах выразительности. На мой взгляд, тут причины более сложные, более, что ли, субъективные, нежели те, что влекут за собой определенные потери при любой, даже самой добротной экранизации литературного произведения (а киноповесть Л. Зорина обладала многими именно литературными достоинствами).

Экранная версия сценария лишила его интонацию чистоты звучания, загромоздила восприятие кинематографическими изысками, наличие которых, при всей их профессиональной добротности, кажется мне спорным.

Постоянные остранения героя киноповести от реальности, спонтанность его размышлений, аргументирующих экскурсы в прошлое, неожиданность ассоциаций — эта сложная, прихотливая канва никак не подразумевала тем не менее стихийного хода режиссерской мысли. Скорее наоборот: должна была дисциплинировать ее единым и четким образным строем. Я говорю не об «опрощении», не об адаптации сложности — речь идет об умении донести замысел, раскрыть его перед зрителем, вызвать его к сопереживанию. Полет фантазии, как бы красив он ни был, должен быть обеспечен ясной целью. Тогда он продуктивен.

Ощутив в сценарии достаточный простор для режиссерского воображения, С. Шустер, как мне кажется, слишком увлекся. Ему не хватило строгости и самоограничения по отношению к самому себе, к своему таланту, к собственной фантазии.

Эффект внутренних коллизий, ставших сутью сценария, часто подменяется эффектами внешними, уместность которых не всегда оправдана драматургическим замыслом.

Цитирую сценарий:

«Тревожное ощущение, поднявшее меня ночью с вагонной койки, прочно поселилось во мне и не отступает, не дает настроить себя на элегический лад. И дело тут не в ожидаемом повороте моей биографии, не в приятном и чуть кружащем голову волнении — нет, нечто иное, его не сразу определишь.

Я иду пешком, хочу продлить эти первые минуты свидания с городом, в котором началась моя жизнь, вновь я испытываю дьявольскую власть его очарования, и в легком мареве приближающегося полудня вырастает передо мной знакомая «першпектива», покачиваются мосты и серебряно отливают узорчатые решетки.

Никто не окликнет меня, никто не узнает в степенном, уверенном в себе мужчине того молодого человека с неутомимым взглядом, с неутомимыми ногами, который когда-то носился по этим тротуарам».

Как передать на экране нюансы этой некиногеничной, но чрезвычайно важной для понимания душевного состояния Ильина записи его внутреннего монолога?

Доверяясь своей зрительской памяти и монтажным листам, попытаюсь набросать режиссерскую разработку эпизода.

...Улицы Ленинграда. Ильин в машине Изображение вирируется, постепенно переходя в светло-коричневые тона.

Перед машиной появилась девушка.

Улица Росси. Ильин в машине. Перед машиной — девушка.

Девушка плавно, почти паря, огибает машину.

В машине — Ильин.

Профиль юноши в военной форме. Снова кабина машины и Ильин в ней.

...Улицы Ленинграда. Идут старик и юноша в военной форме. В кадр въезжает машина.

Лицо старика. Из машины выходит Ильин, поворачивается.

Снова лицо старика. Ильин продолжает оглядываться.

Улицы Ленинграда. Ильин в машине. Перед машиной — рапид — пролетает девушка.

Кадр возвращается в цвет — машина катит по улицам сегодняшнего Ленинграда. Сидя в кабине, Ильин смотрит по сторонам...

Вот так примерно выглядят киновариации на тему сложных внутренних переживаний, какие охватили Ильина в первые часы его пребывания в Ленинграде.

Здесь трудно искать внешнее сходство. Да и стоит ли? В попытках выразить одно и то же различными средствами искусства результат «один к одному» вряд ли возможен. Но в данном случае нет даже попытки создать на экране адекват сценарной записи. Режиссер предпочел сложный путь в ретроспекцию, прихотливые монтажные стыки — зачем? Сценарист же предлагал путь, может, и не совсем оригинальный по приему, зато абсолютно ясный по мысли. Именно мысль важна для него в этом отрывке, но из фильма она ушла, будучи подменена эффектным приемом.

«И этот стук сопровождает меня весь путь, пока не возникает перед мной громадой Зимнего дворца.

...Стук, стук. В Эрмитаже со служебного входа, чуть прихрамывая, вошел юноша в сапогах, в гимнастерке, с пилоткой, зажатой в руке».

Звуковые ассоциации конкретизируются в сценарии в ассоциации зрительские. Так же, как потом, еще много раз, ретроспекции будут возникать из случайно оброненной фразы, из взгляда, упавшего на знакомую вязь садовой решетки, из какой-то смутной схожести, знакомости лиц, мелькнувших в уличной толпе.

Возможно, режиссера не совсем устраивала очевидность параллелей. Он избрал иной ракурс взгляда. Его переходы к ретроспекциям всегда неожиданны и загадочны. Именно переходы, а не сами эпизоды воспоминаний. И нужны усилия, время, чтобы адаптироваться в их символике, почувствовать логическую связь в чередующихся на экране кадрах.

Но законы кинематографа не дают нам этого времени.

Помню, известный иллюзионист Игорь Кио говорил как-то, что секрет его фокусов во многом заключается в том, что он не дает зрителю задуматься над их разгадкой — едва заканчивается один трюк, как следует второй, третий и так далее. Но кинематограф — не цирк. На фильм идешь с иной психологической установкой. Недоумение наслаивается, путая и обрывая нить восприятия.

По-моему, С. Шустер, предлагая нам отмеченное многими странностями изобразительное решение фильма, ощущал себя чуточку иллюзионистом. Во всяком случае, не намереваясь исказить сути сценария, он сумел очень уж затуманить его смысл и пафос. А так как стилистика кинематографа, его законы несколько иные, нежели в иллюзионном цирковом жанре, в фильме появились туманные по смыслу длинноты, которые заставляют скучать.

Сценарий Зорина требовал от режиссера прежде всего ясного понимания характера его героев и абсолютного внутреннего слуха, способного уловить порой едва прослушивающиеся мотивировки их непростых взаимоотношений. Но так получилось, что именно характеры и ушли из фильма, оставив на экране смутные контуры полуабстрактных фигур, чьи жизненные пути надо не додумывать даже, а придумывать по своему, зрительскому наитию.

И дело здесь отнюдь не в том, что взгляды сценариста и режиссера не совпали. Я нисколько не сомневаюсь, что прикосновение к подобной теме было для них одинаково ответственным и трепетным. Дело в чрезмерности формы, в переизбытке ее, в поисках от добра добра, которые в конце концов привели к тому, что замысел сценариста оказался чуть ли не погребенным под рушащимися на зрителя режиссерскими приемами, не всегда сцементированными режиссерской мыслью.

Мы вслушиваемся в эхо каких-то голосов, видим наплывающие и неожиданно уходящие в глубину мизансцен лица, проходы людей и проезды камер. Мы вынуждены все время гадать: кто? как? почему? Ибо экран холоден. Не блокадным холодом, а холодом отчуждения между, с одной стороны, художником, который виртуозен и изобретателен чуть больше, чем нужно для такой темы, и, с другой стороны, зрителем, которому при самом положительном отношении к умению и изобретательности все-таки недостает в фильме теплоты, доверительности, ощущения того, что ему, зрителю, верят.

Главный просчет фильма — в его некоммуникабельности. Пытаясь компенсировать ску-

«Всегда со мною...».
Валентина Георгиевна — Г. Удовиченко,
Ильин — В. Стржельчик

пость сюжетной динамики динамичностью монтажа, режиссер забывает о том, что пульс сценария наполнялся током характеров, даже если они прописаны бегло, в нескольких скупых фразах. Таких, например, как друг Ильина Максим, как их учитель Лугин, Мятлева, Гартвиг, Смысловская.

Внутренняя структура сценария, его закон в том-то и заключается, что главный герой вспоминает не только то, какие перипетии пришлось пережить когда-то ему и его товарищам в блокадном Ленинграде, в холодных подвалах Эрмитажа. Он вспоминает самих этих людей, черты которых были тогда обострены голодом, руки которых были почти прозрачны от слабости. Но глаза их хранили жизнь. И души их не очерствели. И мысли их были светлы.

Ошибка в структурном построении фильма немедленно повлекла за собой нарушение его внутренних законов — в характерах появилась невнятность, связь времен распалась.

И в сценарии и в фильме «Всегда со мною...» хорошие диалоги. Их интересно слушать. Их хорошо ведут актеры. Режиссер не боится укрупнять лица, приближать их к зрителю максимально, чтобы вызвать его на совместные размышления.

Разговор Ильина со стариком учителем в Эрмитажном театре во время блокады — он ведь обращен в будущее, в сегодняшний день.

«Ты воевал и чудом остался жив, — говорит Старик. — У каждого есть свои обязанности, мой милый, помимо права сложить свою голову. В этих подвалах осталось восемьсот тысяч ценностей. Почти половина того, что мы успели вывезти. Восемьсот тысяч. Кто их будет хранить? Я? Десяток старух? Никто не знает, сколько нам осталось жить. Восемьсот тысяч шедевров, восемьсот тысяч всплесков гения, ты понимаешь?

— Иногда мне не верится, что миру необходимо то, что так беззащитно.

— Ха, что же ему... необходимо? Сила? Железо? Ну что же, обратно в пещеры. Там ваше и место, трусы! Шкуру на плечи, воняйте козлами! Но главная-то ошибка в другом. Искусство вовсе не беззащитно! И все, кто этого не понимал, в конечном счете ломали себе шею. Заруби это у себя на носу, мой милый».

И. Соловьев «играет» этот текст очень выразительно, на протяжении всей своей длинной реплики, почти монолога, оставаясь на крупном плане. Но потом следует эпизод, очень важный, едва ли не ключевой в сценарии — да и в фильме тоже, — решенный так сухо, с такой академической холодностью, что даже еще один монолог И. Соловьева, блистательно сыгранный, не прибавляет сцене ни грана душевного тепла.

Режиссер значительно урезал подробно разработанный Л. Зориным эпизод о том, как блокадной зимой в Эрмитаже празднуют юбилей Алишера Навои и праздник превращается в триумф несгибаемого человеческого духа. Сценаристу здесь важно все: путь Старика и Ильина из Зимнего в Смольный, по-новому острое ощущение города, встающего на их пути, приход Тани и Ильина к старому ученому, чтобы пригласить его на торжество, его спокойный ответ: «Жив буду — приду»... Ничего из этих подробностей, постепенно «накопляющих» образ праздника Навои как пронзительный образ духовного подвижничества, в фильме нет. Потому и монологи начинают звучать декларативно, даже претенциозно, а ровно горящие факелы, укрепленные на люстре Эрмитажного театра, выглядят ритуальными огнями. Кстати, праздник Навои режиссер перенёс в Эрмитажный театр, тогда как в сценарии торжество происходит в более скромной обстановке Школьного кабинета.

И в сценарии и в фильме много разговаривают. Сидят и разговаривают. Ходят и разговаривают. Дежурят на крыше Эрмитажа, карауля фугаски, и тоже разговаривают. И все это складывается в подвиг — каждодневный и потому им самим вроде бы неприметный.

Но ведь мы-то, глядя из сегодняшнего дня, из времени мирного и счастливого, не можем, не имеем права не ощущать этого подвига, его удивительной, очищающей силы.

Ради этого, наверное, и писался сценарий «Спасение». Ради этого, наверное, снимался фильм. Он, как говорится, никого конкретно не бичует, ни с кем не борется. Он предлагает подумать — а хватит ли у нас, у каждого из нас, душевных сил на такие вот поступки? Хватит ли душевной одаренности? Простой человеческой скромности, наконец?

И потому так обидно, что многое из написанного Зориным ушло из картины, а то, что осталось, читается с экрана с трудом, с напряжением зрения и мысли, с частичными или же значительными потерями.

— Все не привыкнем, что на передовой, — сказал Лугин. — Вы знаете общую длину коридоров Эрмитажа?

— Кажется, двадцать километров, — чуть неуверенно произнес Евгений Васильевич.

— Двадцать два, — поправил его Лугин,— немцы от нас — в четырнадцати.

Ильин — центральная фигура киноповествования. Владислав Стржельчик начинает свою роль с мажорных аккордов утренней гимнастики, с самоуверенных — но не без артистизма — интонаций почти академика, собирающегося на прогулку из Москвы в Ленинград.

«Я смотрю на себя в зеркало — нет, нечего бога гневить, я хорошо сохранился. Все-таки мне уже немало лет, а я хоть куда, крепкие

«Всегда со мною...»

руки, нет пуза, глаза смотрят молодо, даже девушки иногда поглядывают на меня».

Внешне Стржельчик — Ильин именно такой, каким он сам себя представляет на страницах сценария. Пожалуй, даже слишком такой. Он умен, достаточно честолюбив и достаточно же ироничен по отношению к самому себе.

Однако ему предстоит прожить на экране не только и не столько день сегодняшнего своего благополучия, но — прежде всего доказать неслучайность будоражащих его воспоминаний, убедить зрителя в необходимости возвращения к ним, с возможной тщательностью обосновать внутреннюю, духовную потребность своих ностальгических свиданий с прошлым.

Сегодняшний Ильин вальяжен, уверен в себе, чуть скептичен. Но не более того. И потому менее интересен, чем Ильин из прошлого, тот, что умирал от ран и остался жив, спасенный то ли чудом, то ли любовью жены.

Сегодняшний Ильин — это ни к чему не обязывающие разговоры с Рубцовым (О. Басилашвили), и легкий флирт с Валентиной Георгиевной (Л. Удовиченко), и вообще все то праздное благодушие его времяпровождения с утра до вечера, вплоть до открытия выставки в Эрмитаже.

Судя по авторскому замыслу, уходя в воспоминания, возвращаясь в голод и холод бло-

кады, Ильин должен был раскрываться по-новому, обнажить порядком обросшие жирком благоденствия и успеха глубины своей натуры.

Режиссер не стал омолаживать Ильина — Стржельчика, предоставив ему, сегодняшнему, вновь пережить эпизоды собственной биографии тридцатипятилетней давности. Там, в дальних далях памяти, сегодняшний благополучный Ильин говорит те же слова, что говорил когда-то, совершает те же поступки. Но мы не всегда чувствуем в его глазах, в интонации его голоса этот прорыв в очистительное прошлое, ибо переходы к прошлому слишком быстры и контрастны, и многажды повторяющаяся на экране смена цветного кадра коричневатым, вирированным зачастую так и не выходит за рамки формального приема. Благополучие Ильина и этакую нет-нет да и проскальзывающую барскую снисходительность, округлость манер посредством подкрашенного кадра притушить не удается.

Академик Ильин, которому довелось выжить и прожить еще столько же и еще на десять лет больше, чем было в военную пору его другу и коллеге, талантливому молодому ученому Максиму Скуратову, погибшему на фронте, — такой Ильин, каким он показан в фильме, не очень уместен в холодных эрмитажных подвалах блокадного Ленинграда. Мы не совсем, увы, доверяем ему, потому что и там ему так и не дано преодолеть свое самодовольство и сытость.

Конечно, нелегко дается Ильину соизмерение прошлого с настоящим. И непросто выверять ему свою жизнь, свои поступки и успехи, свои потери по тем, блокадным, меркам человеческого духа. И стремление Ильина вновь и вновь испытать себя на прочность истинного товарищества, обрести уверенность и великую ясность целей, которым он служил и служит, оно тоже естественно и важно. Важно сейчас, сегодня.

Но мы лишь догадываемся об этом, додумывая то, чего не удалось прояснить и выстроить на экране.

Заканчивается фильм долгим безмолвным проходом Ильина по залам Эрмитажа. Сначала мы не видим его, лишь чувствуем, что он где-то здесь — хроника военного времени переносит нас в полупустые коридоры и залы с потрескавшимися стенами, с пустыми рамами, висящими на них, с составленными в углы бюстами, с громоздящимися на паркете ящиками. Мгновенная монтажная переброска, и вот — уже сегодня, сейчас — Ильин проходит Растреллиевскую галерею и спускается в Эрмитажный театр. Возле сцены на пустой скамье сидит Таня, его жена.

— Ты помнишь этот зал... до войны... Сверкали люстры...

— Театр был полон, и музы не были обернуты в холстины. Помню, конечно, помню...

Нет, нет, все это они говорили здесь когда-то, не теперь.

Теперь нужно просто помолчать вместе.

Час назад Ильин узнал, что он уже академик. Но он вряд ли думает об этом, сидя в Эрмитажном театре.

Финальная эта сцена, пожалуй, наиболее удалась в фильме. Мы, может, впервые по-настоящему понимаем Ильина, понимаем его молчание. Но уже пора расставаться, и свет, вспыхивающий в зрительном зале, обнаруживает на лицах недоумение и растерянность: вроде бы только-только затеплилось в фильме настоящее чувство...

Если Ильин — Стржельчик успевает за время фильма неоднократно перекочевать из настоящего в прошлое и обратно, то остальные герои «Всегда со мною...», как правило, «приписаны» лишь к одной из эпох. За исключением жены Ильина Тани, Лугина и Смысловской. Но и они, кстати, ярче и полнее представлены во времени прошедшем, в ретроспекциях.

Алиса Фрейндлих (Таня), чья кинематографическая судьба до странности никак не может сложиться, почти нашла себя в этом фильме. Я говорю «почти», потому что и задуманный образ и подбор партнеров должны были, кажется, принести ей долгожданный успех. Однако актерское мастерство Фрейндлих, ее темперамент и пластика так и остались до конца невостребованными. За исключением двух эпизодов — в прологе, умест-

«Всегда со мною...».
Ильин — В. Стржельчик

ность которого была бы сомнительной, не проведи его с таким блеском актриса, и в одной из сцен в подвале Эрмитажа.

Но тут скорее всего виновата драматургия. Несмотря на протяженность роли, на важность ее, у актрисы не оказалось все-таки достаточного литературного материала для создания цельного образа. В воспоминаниях Ильина — в блокадном Эрмитаже — Таня главным образом присутствует, без реплик и поступков. Единственный эпизод объяснения с Ильиным в подвале, объяснения в вечной и светлой любви, несмотря на темперамент и актерскую достоверность Фрейндлих, остается не более чем эпизодом прошлого, всплывшим в случайном, пустом разговоре с Валентиной Георгиевной.

Н. Бурляев в роли погибшего друга Ильина Максима Скуратова, А. Степанова, А. Демидова, И. Соловьев, В. Зельдин в ролях его учителей — все они остаются в нашей памяти как образы той, блокадной части фильма. Все они живут в серо-коричневых тонах воспоминаний.

Впрочем, они так и были задуманы авторами. Однако само их присутствие на экране, насыщенность их диалогов, одухотворенность их лиц оказываются намного интересней и, я бы сказал, жизненней, нежели все то, что помечено в фильме днем сегодняшним.

Настоящее явно проигрывает прошлому. Несмотря на красочность съемок, на блестки юмора, рассыпанные в диалогах. В соприкосновении с прошлым, каким оно показано и в сценарии и в фильме, в сравнении с беспредельным патриотизмом и жертвенностью тех простых ленинградцев, современная часть кажется и вычурной и легковесной. Весь духовно-нравственный потенциал фильма сосредоточен именно в ретроспекциях.

Нет, я вовсе не хочу противопоставить здесь одно другому. Я о том, что масштабы замысла предполагают масштабность его претворения в жизнь. Во всех компонентах. Этого не получилось в фильме «Всегда со мною...».

Нагрузки — и смысловые и чисто актерские — распределены в нем явно неравномерно: цветная часть поблекла в сравнении с однотонной частью. Ибо еще в первоисточнике — в драматургии — ей была отведена роль вспомогательная, роль этакой подсадной утки, выманивающей на себя воспоминания именно в те моменты, когда это нужно автору.

Необязательность повлекла за собой надуманность, книжность, а значит, и недоверие зрителя. Тут уже не спасли ни хороший слог Л. Зорина (его диалоги воспринимаются легко и естественно), ни точность мизансцен, выстроенных С. Шустером, ни зоркость операторского глаза Ю. Воронцова.

Ощущение «невсамделишности», полуправды нет-нет, да и тревожит зрителя. Вроде все так, а все же — не так. Чуть понарошку... Сегодняшний день в фильме помечен печатью какой-то игривой легковесности, нарочитой раскрепощенности, что ли. И потому на поверку, особенно в сравнении с эпизодами ретроспекций, оказывается он суетливым, я бы даже сказал, мелким. Как тот разговор, что ведет Ильин с Валентиной Георгиевной и ее друзьями за столиком ресторана.

— Современные веяния в ресторанной индустрии, — говорит он, — обычно выражаются в стилизации под старину.

— Да, это так, — слышим мы голос Миши. — Но чем стремительнее мы идем вперед, тем больше тянет к воспоминаниям. В чем-то, например, я понимаю англичанина, греющего ноги у электрокамина. Цивилизация рядится в старые одежды.

И т. п. и т. д. Звучит вроде бы современно, лихо, но — не про то. Как и такие, скажем, фразы: «Я вас сформулировала», «Посчитайте наши успехи, пожалуйста», «Такова жизнь... Про нее только лекари понимают», «Спорт, Валечка, — знамение века»...

Да, да, в этих сценах современности слишком уж хочется показаться современной. И это очень обидно, потому что идея и сценария и фильма в неразрывности временных связей, в том, что прошлое — всегда с нами, что опыт его аккумулирует нас энергией, помогает нам совершенствоваться нравственно.

Стилистические и сюжетные несовершенства и огрехи мешают понимать фильм. Затрудняют достижение цели весьма высокой и гуманной, какую ставили перед собой авторы.

Сравнивая сценарий «Спасение» и фильм «Всегда со мною...», я намеренно столь подробно остановился на режиссерской стилистике. Именно она, вернее ее несовершенство, стало, на мой взгляд, причиной многих несовпадений не с текстом даже, а с ясностью авторской мысли в нем, с той продуманной строгостью, с какой Л. Зорин выстраивал характеры своих героев.

Два года назад С. Шустер поставил картину «День приема по личным вопросам» по сценарию молодого кинодраматурга В. Попогребского. Строгая простота и четкость прорисовки замысла в «Дне приема...» воспринимались как черты творческой манеры явно одаренного режиссера. Однако свой второй фильм он сделал абсолютно в иной стилистике. Сам факт можно было бы только приветствовать, если бы, сменив стиль, режиссер не растерял многое из уже приобретенного, найденного им, если бы смысловая ткань фильма не обросла ракушками намеков и недосказанностей, порой заслоняющих авторскую мысль, а то и подменяющих ее.

Вот сейчас время вернуться к вопросу, поставленному в начале статьи, — к вопросу об идейно-художественной идентичности сценария и фильма. Наш анализ приводит к выво-

ду, что сценарный замысел оказался нереализованным. Причина? Неадекватность режиссерского решения.

Выспренность и высокопарность избранного режиссером слога в разговоре о таких дорогих и близких для каждого из нас вещах привели к тому, что внутренняя необходимость этого разговора, четко прочерченная в сценарии, более того, как бы составляющая его нерв, из фильма ушла. Разговор получился необязательным, а потому скучным.

Юрий Рюриков

Эвридики без Орфеев

«РАЗРЕШИТЕ ПОЗНАКОМИТЬСЯ»
Сценарий А. Менделеева. Режиссер Н. Боронин. Оператор М. Масс. Ленинградская студия кинохроники, 1976.

Вечер. (Или ночь?) Во всю ширь экрана — «лицами» к нам — высятся большие темные дома. Не привычные нашему глазу дома, мимо которых мы каждый день проходим, в которых живем, а дома-одиночки, удаленные друг от друга. Ни огонька света в них. Спящие? Или пустые?

Понять пока не успеваешь, остается только ощущение необычности, смутное облачко чувства одинокости, которое вдруг вошло в тебя с экрана, а потом исчезло. Исчезло, затопленное резкой, туго насыщенной музыкой и видением странной пары — юноши и девушки в стилизованных нарядах: у него — под хиппи, у нее — под эллинов. С экрана звучит песня «Орфей полюбил Эвридику», и странная пара играет сцену из зонг-оперы «Орфей и Эвридика». И опять — некая необычность происходящего. Почему вдруг смыкаются в ленте полюса времени — далекий миф, ликующий, славящий любовь, и дома сегодняшнего города?

Потом — обычная летняя улица (узнаешь Невский), люди, машины... И снова в этот поток будничности резко врывается неожиданное — в виде уличного объявления. Люди окружили прилепленный к доске листок бумаги. И быстрая гамма самых разных ощущений: «Кошмар!», «Оригинально!», «Какая глупость!», «Почему глупость?», «Ищу мужа», «Обалдеть»...

И все всматриваются, вчитываются в объявление. А там неумелой рукой настукано на машинке: «Мне тридцать четыре года. Работаю в библиотеке. Сыну семь лет. Муж умер, когда мальчик еще не родился. Ему нужен отец, а мне муж. С пошлостями не звоните. Мой телефон...»

Закипает спор. Лица спорящих цепко и выразительно схвачены камерой. «И ничего смешного, есть ведь специальные бюро знакомств...» «Не у нас, а на Западе...» «У нас тоже эта проблема ставится». Так — наглядно — обозначается главная тема фильма.

И сразу двоякое чувство: да, взялись за серьезную проблему, причем для документального кино — целинную, но вытянут ли, сумеют ли языком кинопублицистики глубоко ее исследовать, подсказать пути решения?

Мы узнаем из фильма: в стране 50 миллионов холостых и неженатых людей от 18 до 60 лет. Счет тут неверный: в 18 лет «досупружество» — естественное состояние, начинать считать надо было лет с 20—22. Это, впрочем, частность (правда, психологически важная), она уменьшает число одиноких не намного. А вот людей от двадцати до сорока лет (от расцвета юности до расцвета зрелости) среди них двадцать миллионов человек. Причем холостых мужчин примерно столько же, сколько незамужних женщин. Среди тех, кому за сорок лет, — тоже не меньше одиноких, но тут уже с каждым годом холостых все меньше, а незамужних все больше.

Эту демографическую беду открыла перепись 1970 года. Она же выявила, что ряды холостых ширятся, а незамужних женщин сегодня хоть и меньше, чем раньше, но тоже много. «Литературная газета» долго вела дискуссию, как помочь людям найти друг друга; демографы и социологи бросились ис-

кать корни этого «взрыва холостячества». К сожалению, реальных результатов никто не добился, особенных сдвигов в жизни не произошло. «Возмутители спокойствия» вынуждены были смолкнуть.

Спустя несколько лет, в Международный год женщины, начался новый штурм бастионов одиночества. В нем участвовали «Литературная газета», «Московский комсомолец», «Неделя», Ленинградское телевидение, «Молодой коммунист», молодежная печать Прибалтики, Урала, Средней России.

А теперь в ряды штурмующих вступила и мощная артиллерия кинопублицистики.

●

Но вернемся к фильму. Его основное действие начинается вереницей кратких интервью — как бы социологическим опросом глазами камеры. Пара за парой проходят перед нами женихи и невесты, и всем им задается вопрос: давно ли вы знакомы и где познакомились? Веер ответов, разных и очень похожих на жизнь: в школе, в институте, у знакомых, в автобусе, на улице, на танцах, в кафе...

Есть старая пословица: «смотри жену в огороде, а не в хороводе». Пожалуй, вернее было бы сказать: «и в огороде, и в хороводе» — только так человек виден со всех сторон. И тут спрашиваешь себя: раз кино взялось за роль социолога, стоит ли ему останавливаться на полдороге? Не лучше ли было бы — здесь, в этом месте фильма — добавить к цепочке интервью вывод, давно и хорошо известный социологам: от трети до половины молодоженов находят друг друга «в огороде» — на работе, в совместной учебе, по соседству — там, где они могут получше рассмотреть друг друга. Остальные — от половины до двух третей — знакомятся в «хороводе».

Почему же в «огороде» находят друг друга меньше, а в «хороводе» больше? Ответ на этот вопрос поможет понять кое-что в главной проблеме фильма — почему каждый четвертый-пятый взрослый ходит у нас в холостых и незамужних?

Урбанизация уничтожает старые круги бытового общения, особенно соседского. А оно было раньше главной почвой предсвадебных знакомств. Теперь эта почва стремительно уходит у нас из-под ног: в больших городах 80—90 процентов соседей совсем или почти совсем не знают друг друга, не общаются друг с другом. Во многом поэтому и возник такой парадокс: в огромных городах, казалось бы, масса возможностей для знакомства, а одиноких людей, которым негде знакомиться, очень много.

И еще одна новая причина одиночества: в последние десятилетия появилось много производств и профессий, в основном женских или в основном мужских. Возникли чуть не женские города — в местах ткачества, мужские города — на Севере, в некоторых шахтерских районах. Родилась новая — и острая — демографическая диспропорция: неравное распределение женщин и мужчин — и географическое и профессионально-трудовое. Этот вывих пропорций больно бьет по судьбам.

...На экране — цех часового завода, длинный, как вокзальный перрон. Царство амазонок в белых халатах, ни одного мужского лица. Одна за другой девушки поднимают к нам головы и говорят: нет, не замужем, нет, нет, нет, а где их взять?..

И сразу же мужское царство: КБ. Инженер с мягкой бородкой говорит мягким голосом, как бы извиняясь: «Мне тридцать пять, запросы, к сожалению, уже слишком высокие, да и познакомиться негде — с утра до вечера на работе».

И опять — резкий перебой ритма и стиля: лето, жара, мотоцикл дрожит от желания сорваться с места, голоногая девушка на седле обнимает за шею мотоковбоя. И они бешено мчатся, и счастливые их тела пропитаны восторгом полета.

В картине есть несколько таких зрительных метафор. Когда людей двое, когда есть он и она, экран наводняет бурная динамика, сквозь него словно проносятся пробеги счастья. Порывы стремительного движения сжаты тут в тугие пружины, ударяют молниями через весь экран. А потом опять — по контрасту —

«Разрешите познакомиться»

ход жизни одиноких людей — без того сверхускорения времени, которое дается счастьем.

●

Первая часть фильма — обнажение первого слоя проблемы, вторая часть — осознание ее глубин, поиск способов ее решения.

Способы разные — от рукодельных до «наукодельных». Но лесенка их пока мала — всего три ступени.

Первая ступень — Патриаршьи пруды в Москве. Здесь люди в годах ищут себе спутника жизни. Сцена снята лаконично, в ключе немого кино, так же, кстати, как и многое в фильме. По дорожке медленно (в каждом шаге — печаль и надежда) идет седой человек. Он идет долго и трудно — это шаги, от которых может зависеть его дальнейшая жизнь; он минует одну скамейку, другую, его изборожденное морщинами лицо полно достоинства; наконец, он садится. На другом берегу скамьи сидит пожилая женщина, ее лицо тоже отмечено поздней красотой несломленного характера. Перейдут ли они незримый поток, который их разделяет? Он говорит ей что-то, она отвечает — и лица их просветляются.

А камера продолжает свое движение. Там вполоборота к нам тяжело и приземисто сидит человек в помятой шляпе, в поношенном плаще. Между ним и пожилой женщиной в ситцевом платочке — черный ствол дерева, как знак преграды. Метафора рельефно передает боль одиночества.

Вторая ступень — вечер «Для тех, кому за тридцать» во Дворце культуры имени Ленсовета. Снят он порой с издержками вкуса, с недодуманностью сюжета и акцентов, и это только подчеркивает слабые стороны в организации таких вечеров. Не много вкуса в ряженых девушках-ромашках («любит — не любит»), которые подносят входящим цветы. Долговато снималось «раскачивание» вечера — пустые столы в большом зале, томительное заполнение его, медленное рассаживание гостей, «проходите, пожалуйста» ведущей — весь дух неловкости, принужденности начала. Но тем не менее экран дает живое представление об атмосфере этих вечеров. Объектив то следит за одним человеком, то задерживается на группе, возвращается к ней не однажды. Вот грустная четверка женщин: на лицах у них ожидание, скрытая, напряженная надежда. В один из возвратов камеры — их трое, потом двое — значит, других пригласили танцевать. Вот мужчина оглядывается, вот ждущие глаза женщины. Постепенно в зале — все больше танцующих, но многие сидят: кто беседует, кто смеется, кто одиноко и молча ждет.

А за кадром — короткие исповеди, то сдержанные, то безудержно откровенные. Вот мужской голос сжато говорит: «Офицер. Сорок шесть лет. Вдовец. Вся жизнь на службе, в полку. И иногда шевелится мысль — ходит где-то моя суженая, такая же одинокая, как я». В ответ ему — усталое отчаяние женщины: «Два выходных дня — это какой-то кош-

мар. Уложу дочку, поставлю пластинку «Вся жизнь впереди, надейся и жди...». Танцую сама с собой, реву...»

Нет ничего печальнее таких исповедей, особенно когда подумаешь, что подобные чувства бередят душу многих. Но зрительный ряд фильма идет дальше словесного, и глаза наши видят то, что смягчает боль от услышанного: все меньше людей за столиками сидят отдельно, все больше — танцуют, заговаривают друг с другом. Протягиваются первые ниточки общения — прочные, непрочные?

Хеппи-энда в фильме нет. Его нет и в жизни. Но документалистам стоило бы снять, как люди уходят с вечера: сколько идет в одиночку, а сколько парами — это дало бы хоть соломинку надежды остальным. То, что это не сделано, — элементарный просчет замысла. Это все равно, что пристально снимать марафон, все его этапы, и вдруг забыть про финиш: кто его достиг, кто сошел с дистанции...

Вечера, подобные ленинградским, проходят и в других местах — в Прибалтике, в Подмосковье, на Урале, в Донбассе. Идея их хороша, исполнение — часто неважное. Им не хватает двух кардинальных вещей: «на входе» — предварительного анкетирования и подбора «совместимых» людей, «на выходе» — продолжения вечера, которое мог бы взять на себя актив: экскурсий, культпоходов, лыжных прогулок. Туда пошли бы те, кто только завязал знакомство или постеснялся обменяться телефоном. Коэффициент полезного действия вечеров мог бы от этих само собой напрашивающихся продолжений вырасти в десятки раз.

Стоило ли задуматься об этом в фильме? Входит ли в задачу документалистов такое внедрение в тему? Или их дело — только зафиксировать увиденное, а практические детали — дело специалистов? Практические детали — да. Но тут речь не о них, а о глубине авторского подхода к теме, о профессиональности во взгляде на проблему. Но для этого документалистам нужны были, видимо, консультации специалистов. Это помогло бы избежать поверхностности и недодуманности в некоторых важных пластах фильма.

●

Экранные интервью у холостых и незамужних, закадровые признания во Дворце Ленсовета — пожалуй, самое грустное в фильме. В старину говорили: мужчина один — не человек и женщина одна — не человек, человек — это они вместе. Одинокий не может испытать главных, родовых чувств человека — любви, чаще всего и родительской любви. Чувство одиночества как бы ввергает людей в психологическую инвалидность, и если таких людей много — необходима помощь общества.

Фильм говорит об этом устами философа А. Г. Спиркина, члена-корреспондента Академии наук СССР. К сожалению, беседу с ним авторы не сумели сделать убедительной. Экранное интервью снято тускло, казенно, без того живого чувства и тех живых мыслей, которые присутствуют в статьях А. Г. Спиркина на эту тему.

Вообще, крупным, ключевым интервью не повезло в фильме. Они мало информативны, их смысловой заряд, к сожалению, слаб. Возникает даже впечатление, что авторы потратили больше сил на внешний антураж беседы, чем на ее содержание. Антураж этот подобран иногда искусственно, с упором на внешний эффект. Самое удачное интервью — с доктором Ч. Гризицкасом, руководителем литовских консультаций, — почему-то снято не у него на работе, а в апартаментах вильнюсского Дворца бракосочетаний. Его кабинет, видимо, показался авторам не «киногеничным» по сравнению с лощеной полированной мебелью и красивостью парковой природы, которая видна через широкие окна дворца. Это резко бросается в глаза потому, что речь в фильме касается сторон жизни не очень-то благополучных, а «вещная» атмосфера источает благополучие.

И беседа с Силади Роож, руководителем венгерского бюро знакомств «Четыре сезона», тоже проходит в инсценированной обстановке за столиком одного из уличных будапештских кафе. А ведь куда естественнее было бы снять это интервью в помещении «Четырех сезонов». Тогда авторы фильма смог-

ли бы показать зрителям главную и самую эффективную ступень службы знакомства. Тогда сама беседа строилась бы не на легких окольных вопросах, которые рождала атмосфера кафе (как приятно соединить людей в пару, какими бывают соискатели); речь могла пойти о сути работы бюро, о ее результатах. В нашей печати, кстати, писалось о них: из трехсот пар, которым помогли возникнуть «Четыре сезона», за несколько лет распалось только три — один процент, то есть раз в 10—15 меньше, чем при «обычных» браках.

Что важнее для зрителя: увидеть живую практику бюро знакомств, узнать о его работе или услышать приятную беседу с приятной женщиной в приятном уюте уличного кафе? Наверное, и тут фильму повредило отсутствие консультанта, которому легче было бы увидеть, где действие уходит на мелководье, а где и просто сходит с пути истинного.

Консультант помог бы документалистам и в работе над самым насыщенным интервью — с Ч. Гризицкасом, главным невропатологом Литвы, который рассказывает о брачно-семейных консультациях, работающих в Прибалтике, Ленинграде, Москве. О его работе, о деятельности консультаций фильм рассказывает менее интересно, чем о них писалось в «Правде», «Известиях», «Комсомольской правде», «Литературной газете», «Неделе». Кроме того, экранное интервью могло бы обойтись без общих слов и осторожных оговорок, снижающих остроту разговора.

Есть в фильме и другие не очень удачные сцены, прежде всего отдых двух семей за столиками кафе в парке. Съемки здесь, как и везде в фильме, хороши, люди выглядят естественно, крупный — психологический — план, к которому, чувствуется, привержены создатели фильма, рельефно и насыщенно передает их поведение. Но что прибавляет эта сцена фильму? Надо понимать, что молодая женщина с дочкой — одинока. Но чем плохо сидеть за столиком в парке, читать книгу и пить-есть сладости? Где здесь обделенность, где то самое «танцую сама с собой и реву»? Мама с дочкой чувствуют себя ничуть не хуже, чем «полная» семья за соседним столиком — папа и мама с двумя ребятишками. Сцена эта не нужна фильму.

●

Фильм убеждает, что его создатели — люди талантливые. Снят он кинематографически эффектно, хотя иногда слишком щегольски, но главное для авторов — зоркое и цепкое внимание к течению жизни, умение схватывать яркие, точные детали; делается это умело, точно. Хорошо и то, что в картине не все договаривается: разговор с залом идет без того «разжевывания», которое всегда таит в себе несколько недоверчивое отношение — сверху вниз.

Что же в результате? Справились ли авторы с задачей привлечь внимание к человеческим судьбам, которые, взятые вместе, складываются в серьезную проблему?

Наверное, точнее будет сказать, что картина стала как бы первым решительным подступом к этой проблеме. Фильм сделан неровно, но он эмоционален, в нем ощущается собственный авторский почерк, весомость в самом стремлении поставить важный вопрос. Видимо, фильм будет воспринят зрителем как событие — уже самим взятым для обозрения жизненным материалом. Но он больше ставит вопросы, чем пытается ответить на них, и потому диктует необходимость в следующей ленте, которая могла бы продолжить разговор, рассказать и о рижском клубе для одиноких людей, и о других городах, где есть такие клубы и где проводятся вечера «для тех, кому за тридцать». Могла бы показать очень полезную работу семейных консультаций, особенно ленинградской, деятельность сотен университетов семейно-бытовой культуры и клубов молодых супругов в городах и селах. Могла бы, наконец, обобщить опыт службы знакомств в Чехословакии, ГДР, Польше... Тогда результаты усилий общества в его стремлении помочь одиноким людям предстанут более широко и весомо.

Словом, разговор требует продолжения.

Вспомните финал фильма: улица современного города. И опять песня об Орфее и Эвридике — вечный призыв помочь любящим найти друг друга, обрести счастье.

Так что же такое интересный фильм?

В разговор включаются зрители

Спор о проблемах интересного фильма (см. «ИК», № 1, 3 и 5 за 1977 год) втягивает все новых участников. В ответ на первые публикации в редакцию начали поступать читательские письма. Во многих из них поднимаются вопросы принципиально важные, обогащающие дискуссию новыми соображениями и оценками. В этом номере мы публикуем наиболее интересные из этих писем.

Наша дискуссия не ставит задачу выработать какие-либо рецепты изготовления «интересного кино» — их не существует в природе. Но можно и нужно проанализировать и оценить все то. что подчас мешает кино завоевывать массовую аудиторию, поговорить о путях, на которых вернее всего могут быть найдены тесные контакты между зрителем и фильмом, между кино и массовой аудиторией. Иногда еще приходится слышать мнение, что интересы «кинематографа массового» и «кинематографа высокохудожественного» плохо совместимы. Это нелепая снобистская фикция! Наоборот, по-настоящему интересный для самых широких кругов зрителей фильм — это как раз фильм, органически соединяющий в себе глубокую правду о жизни и человеке, высокую идейность с мастерством воплощения, с той кинематографической формой, которая наилучшим образом доносит высокий строй авторских мыслей до самой массовой аудитории. Надо ли еще раз напоминать, что в этом единстве и заключен секрет всенародного успеха «Чапаева», «Депутата Балтики», «Члена правительства», «Учителя», трилогии о Максиме, «Председателя», «Девяти дней одного года», «У озера», «Доживем до понедельника», «Судьбы человека», «Баллады о солдате», «Освобождения», «Отца солдата», лучших комедий Г. Александрова, И. Пырьева, Г. Данелия, Э. Рязанова. Массовость и высокий уровень мастерства — это не антиподы в практике нашего кинематографа, в лучших советских фильмах они не противостоят, а дополняют друг друга, сливаются естественно и органично.

Правда, подчас успех имеют фильмы, ориентирующиеся на невзыскательный вкус, эксплуатирующие потребность зрителей в отдыхе, развлечении, фильмы, после которых, даже и весело посмеявшись, зрители потом с недоумением и досадой пожимают плечами. К сожалению, влияние такого кинематографа тоже не проходит бесследно: какая-то часть зрителей, особенно молодых, приучается на этих фильмах видеть в кино «киношку», начинает относиться к искусству экрана поверхностно, несерьезно. Рождается своего рода потребительское отношение к искусству. Такой зритель уже не хочет принимать на себя труд постижения глубины идейного замысла фильма и ждет лишь внешней динамики, пестроты впечатлений, занимательных ситуаций. Даже в фильме глубоком и серьезном такой зритель склонен воспринимать только его внешнюю сторону, суть же от него ускользнет — столь сильна выработанная в таком зрителе легковесным кинематографом привычка к пассивному потреблению кинозрелища.

Вот почему борьба за кинематограф общеинтересный должна естественно включать в себя борьбу с кинематографом бессодержательным, идущим на поводу у зрителя эстетически нетребовательного, у вкусов отсталых и косных.

Но истинного художника не может удовлетворять и такое положение, когда фильм содержательный, несущий какую-то важную мысль, все же не находит зрителей: из-за небрежения теми категориями формы, которые способны сделать эту мысль ясной, волнующей не только знатоков, а огромные зрительские аудитории. В ориентации только на знатоков — другая крайность, и она тоже бесплодна: киноискусство не может существовать без живого и активного контакта с аудиторией, причем обязательно м а с с о в о й. Когда оно теряет с ней контакт, оно теряет свою силу, действенность.

Между тем общеинтересных фильмов — говоря это, мы не забываем о заслуженном успехе картин «Они сражались за Родину» и

«Укрощение огня», «Премия» и «Старые стены», «Горячий снег» и «Прошу слова», «Это мы не проходили» и «Розыгрыш», «Романс о влюбленных» и «Афоня», некоторых других фильмов, снискавших признание и зрителей и критики,— появляется все же меньше, чем фильмов, оставляющих зрителей равнодушными. На каких же путях искать завоевание зрительского признания? Очевидно, на путях создания фильмов, которые затрагивали бы вопросы, всех волнующие, будили бы мысль, помогали глубже понять суть процессов, совершающихся в жизни, направление, в котором она движется. Об этом говорят и зрители — в своих письмах, на встречах с кинематографистами. Их огорчает, что в нашем кинематографе еще много картин серых, тусклых, лишенных значительной общественной мысли, вялых по форме. На такие картины зрители, как известно, не только реагируют в своих письмах и высказываниях: они на них просто не ходят. Таким образом проблема интересного фильма сегодня естественно и неизбежно перерастает в вопрос о том, почему у нас еще много фильмов неинтересных, оставляющих зрителей равнодушными, обладающих крайне слабым «коэффициентом полезного действия». Кинематографисты сознают важность такой постановки проблемы, оценивают стоящие перед ними задачи трезво и самокритично. Они понимают, что завоевание массовых аудиторий — это задача, от решения которой зависит общественный престиж советской кинематографии, мера ее воздействия на жизнь, ее реальное участие в коммунистическом воспитании зрителей. Вот почему забота о создании фильмов, которые могли бы вызывать глубокий интерес и благодарный отклик в массовой аудитории, все больше овладевает мыслями всех серьезных художников кино. Не случайно, открывая дискуссию об интересном фильме в нашем журнале, Сергей Соловьев признавался в своем диалоге с Роланом Быковым: «Первые мои фильмы зрители не очень смотрели. А ведь никому не может доставить радости, когда десять человек тебе говорят: «Ах, как это прекрасно...», а широкий зритель твое кино смотреть не ходит... Я настойчиво размышлял: насколько то, что я делаю, может быть интересным для массового зрителя, который, заплатив свои тридцать копеек, пришел в кинотеатр. Мне хотелось, чтобы мою картину посмотрело как можно больше людей и чтобы как можно большему количеству людей она понравилась».

Действительно, десятилетиями осуществляемый в советском киноискусстве поиск еще не использованных резервов кинематографического языка, все более гибких и все более точно отвечающих уровню требований современной аудитории художественных средств, может быть результативным только на путях установления глубоких контактов с многомиллионной киноаудиторией. Лучшие произведения нашего киноискусства тем и сильны, что они успешно сочетают в себе наиболее точно действующие современные средства художественной выразительности с общественной значимостью проблематики, с высокой демократичностью, сознательной ориентацией на широкую зрительскую аудиторию, вне которой такое искусство, как кинематограф, просто не может существовать и развиваться.

Еще раз задумаемся над причинами всенародного успеха как фильмов 30-х годов, так и лучших лент нашего времени. И мы увидим, что успех сопровождал фильмы очень разные по своей стилистике, по языку, по жанровым решениям, но единые в главном: в понимании той незыблемой для нашего искусства истины, что народным признанием может пользоваться только искусство, рожденное глубоким постижением потребности своего времени. Художники, идущие в авангарде советской кинематографии, всегда шли в своем творчестве от важнейших, сущностных пластов современной жизни, поэтому-то их фильмы и оказывались необходимыми, входили в духовный опыт народа, оставались в памяти. Их действительно смотрели многие миллионы зрителей. Но никакими цифрами нельзя определить их вклад в народное сознание, их роль в формировании целых поколений советских людей.

Именно такую миссию и призван выполнять советский кинематограф. Именно такого уровня критерии и определяют в конечном итоге судьбу кинопроизведения, его место в искусстве и в обществе. К таким выводам ведет и наша дискуссия об интересном фильме; их подсказывают, в частности, и те письма, которые мы публикуем в этом номере.

Симптоматично, что все участники дискуссии — и те, кто выступил ранее, и те, чьи письма вы прочтете сегодня, — обеспокоены прежде всего вопросом об идейной содержательности произведений киноискусства. «Интересно — значит содержательно» — так озаглавил свою статью в № 3 нашего журнала драматург Анатолий Гребнев. Его энергично поддерживает драматург Семен Лунгин: «По-моему, даже самому строгому зрителю, — пишет он в статье, опубликованной в № 5 «Искусства кино», — не может быть скучно, если само «дело», которое ведется, прослеживается в фильме, — интересно, а именно — важно и значимо... Надо брать какие-то коренные проблемы, не однодневки, не времянки, которые не сегодня-завтра исчезнут,

а те, что сохраняют свою жизненную существенность...»

«Мы должны знать доподлинно, — варьирует эту мысль (в № 3) Армен Джигарханян, — что сегодня в первую очередь волнует большинство людей, чего ждут от нас различные социальные и возрастные группы, какие общественные, научные, нравственные проблемы составляют сейчас предмет разговоров, дискуссий, споров — на работе, в клубе, за домашним столом».

В своей последней статье (она была опубликована в № 3 «Искусства кино» уже после смерти автора) один из старейшин нашего драматургического цеха Константин Исаев убедительно доказывал, что в фильме должен быть некий «силовой центр», который, «наполняя всю образную структуру сценария художественной энергией, мог бы сделать действие увлекательным». Таким «силовым центром», утверждал К. Исаев, могут стать общественно интересная проблема, значительный, яркий, сложный человеческий характер, способный привлечь зрительские сердца. На проблеме героя сосредоточивал внимание читателей и Ролан Быков в своем диалоге с Сергеем Соловьевым («ИК», 1977, № 1): «Найти, показать героя, который аккумулирует в себе новые идеалы времени, который отражает происходящие в жизни перемены, — первостепенная задача для художника. Что бы там ни говорилось, а искусство всегда идет дорогой положительного героя».

Конечно, подчеркивал Р. Быков, имеется в виду не формальное присутствие героя или проблемы в фильме, а их экранная жизнь в координатах крупного, зрелого, художнически смелого и самобытного авторского замысла. Поэтому все участники обсуждения так или иначе возвращаются к вопросу о способности художника ч у в с т в о в а т ь в р е м я, без чего нет и не может быть современного художника. «Подлинно интересный фильм, — справедливо подытоживал свои размышления К. Исаев, — рождается лишь тогда, когда острое чувство современности и знание своего времени дополняются знанием нестареющих законов художественного творчества и зрительского восприятия».

Письма читателей, пожелавших принять участие в разговоре об интересном фильме, при всем различии выраженных в них вкусов и художественных пристрастий, также прежде всего обнаруживают острую потребность современного зрителя в произведениях с о д е р ж а т е л ь н ы х, свидетельствуют о наличии д е ф и ц и т а таких фильмов на афишах кинотеатров сегодня. Требование содержательности, идейной глубины авторского замысла, авторской концепции, авторского взгляда на жизнь оказывается таким образом требованием общим, оно объединяет кинематографистов и зрителей. И в равной степени относится к произведениям разных жанров и стилей, так как не ограничивает художественные поиски, а, напротив, предполагает активизацию творческой мысли режиссеров, сценаристов, актеров на путях дальнейшего углубления в закономерности нашей жизни, в те явления и процессы, которые несут в себе зерно мыслей и чувств, объединяющих многие миллионы советских людей.

Вместе с тем, многие участники дискуссии с тревогой пишут о забвении в некоторых кинофильмах таких важных категорий творчества, таких профессиональных приемов, которые позволяют художнику, не теряя в цельности и сложности замысла, обязательно думать еще и о законах зрительского восприятия, овладевать вниманием зрителя и вести его за собой. Ход нашей дискуссии то и дело возвращается поэтому к таким необходимым, но часто оказывающимся в тени элементам кинодраматургии, как композиция, сюжет, интрига, динамика экранного повествования, нарастание эмоционального тонуса.

Об этом пишут и авторы публикуемых в этом номере писем. Естественно, что они судят о фильмах в границах своего неизбежно в чем-то неполного опыта, отстаивают свои художественные пристрастия и вкусы. Но собранные вместе, письма наших читателей, думается, представляют большой интерес и, надо надеяться, помогут не только продвинуть наш разговор вперед, но и полнее представить себе диапазон вкусов и потребностей современного зрителя.

Дмитрий Мурзин,

электромонтер

Когда фильм будит мысль...

Если, сидя в зрительном зале, я чувствую, что автор видит дальше и мыслит глубже, чем я, фильм мне интересен. Но когда кино из серьезного диалога автора со зрителем превращается в перечень прописных истин, элементарных как дважды два, это интересно быть не может. Скучно в тысячу первый раз получать моментальные ответы на все сложные и трудные во-

просы, волнующие нас в жизни. В искусстве, по-моему, необходим момент, когда мне, зрителю, предоставляется право и возможность домыслить сказанное автором. Если автор предлагает домыслить аксиому, он не добьется успеха. В этом случае ему не поможет и самая современная, самая изысканная форма. Если режиссер, отдавая дань моде, претендуя на «философское осмысление» все той же аксиомы, будет мудрствовать перед зрителем, доказывая очевидное, фильм не станет лучше.

Проблема «интересности» — это сразу множество проблем. Вот собрала множество зрителей «Есения» — и Ролан Быков, я думаю, абсолютно верно объясняет феномен популярности этого более чем посредственного фильма: в списке жанрового дефицита оказалась мелодрама, и то, что «Есения» — мелодрама, привлекло зрителя в зал. Вопрос только в том, как реагировать на такой успех искусству. Следует ли из этого, что достаточно заполнить экраны мелодрамами, и все будет в порядке? По-моему нет, не следует. Ведь интерес к искусству растет с ростом кругозора. И если кто-то из зрителей по склонности души станет смотреть только мелодрамы, конечно же, он пойдет вспять в своем развитии, и есть опасность, что и в мире мелодрам, отличая сложное от простого, он предпочтет простое...

Убежден, что настоящий интерес зрителя к искусству возникает тогда, когда каждый раз он поднимается на ступеньку выше. Привычное хоть и может вызвать поначалу интерес, но быстро приедается. Поэтому если одна «Есения» имеет успех, то множество «Есений», думаю, непременно провалится. Фильм этот отштампован, а искусство серийного производства не терпит.

Так что не в жанрах, я думаю, дело. Серьезный, любящий кино зритель получит удовольствие от «Премии» и от «Иронии судьбы», от «Начала» и от «А зори здесь тихие...».

Мне хотелось бы вопрос, поставленный журналом, прочесть чуть-чуть иначе: каким я хочу видеть кинематограф?

В детстве я играл синьора Помидора в школьном спектакле. Все кричали: «Глянь-ка, Димка-то на сцене! Синьор Помидор! Умора!» Подросли. Теперь такой Димка ни у кого из моих сверстников восторга не вызовет, вызовет скуку. Теперь нужен Мастер. Я говорю не только о возрастном развитии. Говорю о развитии вообще. Лишь Мастер в состоянии удовлетворить духовные потребности зрителя выросшего и переставшего восхищаться детскими кинозабавами.

Теперь нам нужен реальный, бушующий страстями мир. Я должен забыть на время фильма и даже на какое-то время после него, кто играл Гамлета. Я должен жить Потаповым, Лопахиным, Серпилиным, но не Леоновым, Шукшиным или Папановым. О них я должен вспомнить потом, позднее. Не Панфилов, но «Начало», не Герасимов, но «Любить человека». А уж потом — автор, пришедший к нам после слез или после смеха, после раздумий или тревог, после волнений, после, после... И чем дольше продержит он нас в плену своего искусства, тем более он будет Мастер! Творец!

Я упомянул режиссера Сергея Герасимова не случайно. Именно такого типа режиссера назвал бы я Творцом. Я не перестаю удивляться мобильности, гибкости его искусства. Проблему, еще витающую в воздухе, он успевает осмыслить, перевести в глубокий философский ряд на экране. Так было с фильмом «У озера», буквально сошедшим на экран с газетных страниц, так было с фильмом «Любить человека». Такие произведения не только сегодня интересны — пройдут годы, и они станут документом своего времени, как это случилось с «Комсомольском».

«Все великие дела на земле свершаются любовью...» Я не помню автора этой фразы, но как она применима к творчеству Герасимова! Любовь к Родине, к делу, к женщине... К Человеку и Человечеству. Я душою чувствую, что творчество Герасимова вытекает из такой вот любви. И чем больше я это понимаю, тем более глубокой предстает передо мной идея всеобъемлющей любви к человеку, вынесенная в название его фильма.

Вот такой кинематограф, отличающийся способностью увидеть проблему вовремя и отразить ее на высоком художественном уровне, мне лично необходим и интересен. А такой тип

кинематографа — я бы назвал его публицистическим — представлен у нас очень интересными художниками: Глеб Панфилов, авторы фильма «Премия» Александр Гельман и Сергей Микаэлян.

Не могу согласиться с Сергеем Соловьевым и Роланом Быковым в их утверждении, что «кино обязательно должно учитывать необходимость контакта со зрителем через сюжет», или с тем, что в кино непременно «необходима внешняя динамика». Почему нужно возводить в закон то, что может быть хорошо в одном случае, но плохо в другом? Там, где начинается догма, кончается искусство. Как можно замыкать искусство в какие-то рамки? Как раз автор, разрушивший каноны, но создавший произведение, способное взволновать душу, ум и сердце,— истинный художник в моем понимании. Где «обязательные» пять актов и двадцать четыре часа действия в «Борисе Годунове»? Двадцать три сцены, разбросанные на четверть Европы и растянувшиеся на семь лет! Смешно ли вам читать комедию «Горе от ума»? Каноны всегда ломались творцом, если того требовало его творение и требовало время.

Мы знаем и очень близкие примеры, когда ломались привычные рамки,— вспомним тот же фильм «Премия». Авторы совершенно справедливо отбросили соблазн пойти по пути внешней динамики. Их интересовала внутренняя динамика нравственного конфликта. Внешнее здесь только помешало бы развитию мысли. А сюжет? Кто перескажет мне этот фильм? Это о том, как бригада отказалась от премии и было заседание парткома? Как раз те, кто на этом уровне воспринял картину, упрекают ее в придуманности: отказ от премии — случай и впрямь нетипичный. Но стоит увидеть в фильме столкновение разных нравственных категорий, и вопрос о премии наполнится для нас новым смыслом.

Точно так же необычно, вопреки всем традициям, создан в этой картине образ рабочего человека. Ведь заметьте: мы ни разу не видели Потапова на производстве. Приметы же рабочего человека видим в его психологии, в его подходе к жизни. Образ получился куда более глубокий, чем если бы его создавали при помощи «внешней динамики». Авторы «Премии» добились контакта со зрителем не через перипетии сногсшибательного сюжета, а через огромную важность поставленных ими в фильме вопросов.

В последнее время в литературе появилась новая волна произведений, посвященных теме «человек на войне». Искусство пытается еще и еще раз осмыслить то, что совершил наш народ в Великой Отечественной. К экранизации лучших из этих произведений обратился кинематограф. На расстоянии двух-трех лет появились «А зори здесь тихие...» и «Они сражались за Родину». Оба фильма стоят того, чтобы о них поговорить в связи с тем, что такое интересное кино.

Сергей Бондарчук очень хорошо экранизировал Шолохова. Сумел передать тяжесть отступления, и жажду победы, и высокое счастье человечности. В картине Станислава Ростоцкого навсегда врезались в нашу память образы девчат, погибающих на самом тихом участке фронта. Эти фильмы доказывают, что, когда мы приходим на встречу с искусством, мы ждем в первую очередь рассказа не о той линии фронта, которая отмечалась флажками на карте, а о той, что проходила через души людей.

Кинематограф наконец-то — с непонятным опозданием — экранизирует Василя Быкова. Очень хорошо. Репутация его произведений у читателя — уже залог того, что фильмы эти будут встречены с интересом. Это произведения, рожденные большой мыслью и искренним чувством, они выходят к самым широким размышлениям об основных, самых важных понятиях нашей жизни. Сумеет ли кино не обмануть ожидания — это другой вопрос. От этого зависит и продолжительность интереса к конкретному фильму, и наше доверие к новым попыткам кино в области экранизаций.

Еще учеником вечерней школы в одном из сочинений я написал:

Я знаю: кто-то на войне,
Где смертью каждый куст повит,
Сражаясь, думал обо мне.
Теперь живу я.
Он — убит...

Мысль старая, написал потому, что срифмовалось. Но почти одновременно, делая обзорный

доклад по творчеству Василя Быкова, вдруг по-новому понял это — «у б и т». Впервые подумал о сложности нравственных критериев, о чистоте и возвышенности целей, которые дают право одному человеку послать на смерть другого. Это лейтмотив творчества Быкова, и как важно, чтобы не «внешняя динамика» боев была раскрыта на экране, а именно эта тема во всей ее значимости!

О темах. Кто станет спорить: интересная тема — уже залог того, что зритель с вниманием отнесется к фильму. Но чем же объяснить тогда, что так много увлекательных тем остается нетронутыми? Есть же реальный резерв «интересности»! Простое перечисление ступеней истории — несметное число тем. Необязательно делать фильмы биографические — зрителю важнее увидеть образ времени. Хочется воочию увидеть языческую и христианскую, раскольничью и безбожную, могучую и талантливую Русь. Шутка ли, у нас, в России, нет хорошего, большого фильма о Пушкине!

И еще один критерий «интересности». Искусство наше, как никакое другое в мире, традиционно гражданственно. Такие фильмы, как «У озера», «Любить человека», «Начало», «Прошу слова», «Премия», продолжают эту традицию в кино. Думаю, что это обстоятельство существенно повлияло на их успех. Ведь зритель наш воспитан на гражданственном искусстве, с ясной позицией авторов, с наступательностью и боевитостью.

Зритель сейчас, по-моему, решает нелегкую задачу, оценивая наш кинематограф. С одной стороны, он вспоминает лучшие образцы и по ним судит о степени развития всего искусства. С другой стороны, вглядываясь в быстротечный поток фильмов, как-то очень буднично сменяющих друг друга на экранах, приходит к выводу, что ему нечего смотреть. Произведения Мастеров заглушаются целой армией копиистов. Отсюда ясно видимые метания: где Мастер проторит дорогу — туда и устремляются подражатели, а где его не хватило — там хоть пустыня будь. На одну «Премию», на одного «Человека со стороны» — сколько подражателей! Бесконечные повторения уже наскучили, и скоро ни в чем не повинная тема будет отпугивать зрителей — а ведь сколько еще в ней нетронутых резервов! Но только для их разведки нужна смелость, которой обладали авторы «Премии» и которой нет у копистов. Так что, если залы пустуют, главная доля вины, по-моему, лежит на таком вот «паразитическом» кинематографе. Зло всем известное, но распространенное. Идешь в кино — и боишься наткнуться на очередную копию, аляповатую и скучную, как те «Мишки в лесу», что висят в парикмахерских. Мудрено ли, что кто-то с нежностью вспоминает «Есению» — там уж если пострадаешь, то наверняка.

Так что скверный фильм вовсе не так уж безобиден. Он отучает от встреч с искусством, он превращает кино в киношку...

В. Иванов,
слесарь

По-новому увидеть привычное

Я не понимаю тех, кто остается дома и смотрит кино на телеэкране: эти люди просто обкрадывают себя. Маленький экран телевизора — это совсем другой мир.

Может быть, во мне живет юношеская страсть к кино, когда мы, ребятами, не пропускали ни одного фильма, а иногда смотрели каждый по нескольку раз. Мы бегали в кино совсем не для того, чтобы провести время,— экран притягивал нас потому, что он жил делами совсем других масштабов, там шла жизнь, о которой мы, мальчишки, так мечтали, настоящая жизнь, полная смысла и борьбы, освещенная ясной целью. Мы стремились снова и снова встретиться с любимыми киногероями, потому что очень хотелось стать такими, как они. Сейчас я понимаю, как много сделало искусство кино для того, чтобы мы поняли суть и смысл нашей советской жизни, чтобы душой и сердцем восприняли заветы наших отцов.

С той поры кино для меня не повседневность. Не будни, как две капли похожие на те, что меня окружают. Это совсем не значит, конечно, что мне хочется в кино отвлечься от забот и тревог повседневности, хотя, я думаю, и такая задача перед искусством тоже стоит: помочь людям отдохнуть, «переключить» их мысли и эмоции. Но это уже другой вопрос. Кино, даже такое, что посвящено именно будням, не может быть равнозначно этим будням — ведь для того мы и идем в кинозал, чтобы по-новому увидеть привычное, заново осмыслить его. Вот тогда и становится интересно, тогда искусство отвечает нашей потребности лучше разобраться в жизни, лучше понять самих себя.

Будни бывают однообразны — на то они и будни. Для фильмов же это непростительно. Кинорепертуар не конвейер. А ведь так случается — и тогда кино действительно перестает быть праздником. Мы смотрим фильмы, мы следим за их героями, иногда совсем такими же, как в жизни, мы принимаем к сведению те истины, о которых герои говорят и о которых чаще всего мы уже и так знаем. Но мы равнодушны, и чувства наши дремлют. Тянется конвейер. Но ведь искусство, настоящее искусство,— это в первую очередь потрясение, откровение, радость, сильные и острые чувства. Чувства эти могут быть вызваны поступком героя или мыслью, высказанной авторами фильма,— причины могут быть разными, но только дремать наши чувства в кино не могут, не должны. Иначе — впустую потраченное время, ничем нас не задевшее, ничем не обогатившее. Иначе — скучно, неинтересно.

Вот в этом смысле я и убежден, что кино не повседневность. В жизни у нас каждый день множество встреч с людьми разными: и умными, и глупыми, и интересными, и скучными. Но если мы пришли в кинозал и авторы фильма вышли на высокую трибуну экрана, чтобы встретиться сразу с миллионами, мы ждем от них действительно весомых слов, серьезных и значительных (даже в комедии, даже в самых «несерьезных» жанрах — ведь и там мы должны чувствовать присутствие умного, талантливого автора). Такая встреча не повседневность, она должна быть праздником. Праздником — для обеих сторон.

Бывают люди, которые привыкли к трибуне и чувствуют себя там как дома, выходят туда, как на работу. Могут выйти и без особой на то потребности, не заготовив мыслей, не подобрав слов. Кинематографист не может подарить нам праздник, если сам он всего лишь работает. Если выход на экран для него не потребность и не потрясение. Если нечего ему сказать. Тогда и возникают фильмы, где действуют какие-то люди, что-то происходит, о чем-то спорят, но все это и необязательно и невнятно.

Это, наверное, самое трудное в искусстве — сказать о повседневности неповседневно, интересно. Чаще удаются в этом смысле исторические фильмы — может быть, поэтому я их так люблю. В них встречаешься с героями, которые несут с достоинством свое звание Человека. При этом они остаются людьми со всеми их противоречиями, слабостями, колебаниями, неудачами. Люди ведь не только работают и сражаются — они живут, живут по-мужски героически и подчас по-детски наивно, как герой фильма «Они сражались за Родину», которого играет Василий Шукшин. Он воюет для победы, уверенный, что победа придет. Но живет он сейчас, сегодня, когда вокруг война, живет в эти короткие, дарованные судьбой мгновенья, и он умеет находить в них радость, тепло, любовь.

Меня интересует и научная фантастика — и опять-таки потому, что необычность ситуаций и героев, как правило, дает авторам возможность высказать интересную, порой неожиданную, но глубокую мысль. Таков «Солярис». Мне был по-настоящему интересен этот фильм: в обстановке непривычной, захватывающей, будоражащей воображение я услышал очень важный и очень земной вопрос, который, по-моему, должен задать себе каждый: как нам надо жить? Любить Родину, ценить человечность, наслаждаться водой и травой, ощущать счастье быть человеком...

Чего не переношу в кино — так это фальши. Кинематограф, на мой взгляд, не терпит лакировки, равно как и очернения. В нем все должно соответствовать правде — и меру может подсказать только настоящее знание жизни.

Скажу и о фильмах на близкую мне рабочую тему. Конечно, интересно показать труд рабочего — сложная задача. Показать так, чтобы ребятам еще в школе захотелось стать рабочим человеком, показать смысл нашего труда, как это было сделано в старой картине «Большая семья». Такие картины и впрямь появляются нечасто. Снять артиста в спецовке у станка или в шахте — еще не значит создать образ рабочего человека. Передать приметы профессии — этого мало. Важно показать суть — она в отношении к жизни, к людям, к своему труду.

Разумеется, тема сама по себе еще не определяет успех. В фильме всё важно: мастерство авторов, их умение учесть законы зрительского восприятия, степень их дарования наконец. И все же искусство не может существовать вне больших тем, сложных и масштабных замыслов, без серьезного анализа жизни. Такой анализ — это понятно — требует труда не только от художника, но и от зрителя, и я думаю, что общение с искусством не только наслаждение, но и ответственность. И никогда не поддержу зрителей — а такие есть,— которые, не поняв, пренебрежительно машут рукой и торопятся вынести фильму свой приговор.

Но в тысячу раз больше ответственность самого художника, выходящего к самой массовой аудитории — аудитории кино. Он обязан выходить на эту трибуну во всеоружии — зрелых мыслей, ясных целей, отточенного мастерства...

Андрей Матвеев,
студент Уральского государственного университета

...Чтобы фильм тебя растревожил

Трудно говорить о том, что же такое «интересный фильм», после профессиональных размышлений по этому поводу Ролана Быкова и Сергея Соловьева. Они сами создатели таких фильмов, они умеют делать их интересно — им вроде бы и карты в руки. С другой стороны, профессионалу ведь всегда сложно говорить о своей профессии — пусть тайна в твоих руках, но как трудно раскрыть эту тайну! Талант всегда вдохновение, всегда магия, а о магии рассказать нелегко. И диалог Ролана Быкова и Сергея Соловьева — это были размышления «вообще». Возьму на себя смелость высказать несколько соображений «в частности», ведь приглашает же редакция журнала продолжить разговор и другую заинтересованную сторону — зрителей.

Я думаю, зритель смотрит кино не так, как режиссер. Может, не так устроен глаз, может, причина иная, но только мир кинематографа для человека, сидящего в затемненном зале, не центр притяжения его жизни, а всего лишь момент, мгновенье, в которое он погружается, как будто входит в воды быстротекущей реки, с тем чтобы выйти ниже по течению пространства и времени. И мгновение это должно быть прекрасно, оно должно захватить зрителя своим действом — не *действием*, а именно *действом*, которое всегда чудо, открытие, перевоплощение, пусть даже мучительное для зрительской души. Чтобы было так, как в театре,— после того как опустится занавес, хочется крикнуть: «Автора!» — и чтобы долго еще после этого ныли от аплодисментов твои ладони. Идя на встречу с новым фильмом, ждешь если и не шедевра, то все равно чего-то очень хорошего, чтобы увиденное тебя поразило, удивило, растревожило. И прежде всего — открытием каких-то новых граней в мире, сопряжением твоей души с душой автора-режиссера. Пусть даже к концу сеанса ты и не согласишься с автором, все равно необходимо, чтобы было над чем задуматься, чтобы фильм стал для тебя явлением.

И все же, как известно, сколько людей, столько и мнений. Может ли поэтому быть фильм, одинаково интересный для всех? А если и может, то как правило или как счастливая удача? Необходимо осознать и учесть множество факторов, определяющих реальность этого понятия — «интересный фильм». Начнем с простейшего фактора: возраст. Очень существенный, очень коварный фактор.

Вот фильм одного из участников диалога, «Сто дней после детства» Сергея Соловьева. Фильм превосходный, чистый и пронзительный своей ностальгией. Недаром, по-моему, Соловьев вспоминает Пруста в своей беседе с Быковым: ведь по сходным законам построен и его фильм-возвращение, это попытка заново обрести ушедшее время, выделение каждого момента этого времени, любование этим моментом, как часто бывает с мгновениями первой любви.

И вот этот прекрасный фильм не произвел никакого впечатления на тех, кто ровесник его героев, кто сам в любой момент может оказаться в сходной ситуации на старых деревянных мостках, когда на мир наползают сумерки и туман покрывает реку и нужно разобраться в собственной душе. Говорю об этом так уверенно, потому что присутствовал не на одном споре о фильме между теми, для кого это уже прошлое (а прошедшее детство — всегда чудо), и теми, кто еще не осознал, что такое эти «сто дней». Слишком утонченным, слишком изящным, проникнутым слишком взрослой ностальгической грустью явился для них этот фильм. И дело не во внутреннем мире его героев, хотя и он для многих был слишком уж рафинированным — он был опоэтизирован взрослым автором, увиден с дистанции времени. Хотя какая это рафинированность, когда все так просто — лишь переложено на иной язык, который не пересказывает, а возрождает. Сама атмосфера этого фильма стала преградой для восприятия его теми, к кому он вроде бы обращен,— для них-то дистанции еще нет. Умные, хорошие, думающие ребята, не рационалисты, романтики — говорю это, зная их,— выходили после просмотра со словами: все это хорошо, но ведь такого не бывает, нет в жизни такого изящества, не так все артистично, все грубее и зримее, а это — сказка. И не докажешь им, что для них самих со временем их сегодняшний день тоже покроется таким сказочным и несколько ирреальным флером.

Фильм не всегда находил своего адресата. Сверстники героев зачастую оказывались не готовы, недостаточно гибки эмоционально, чтобы понять и оценить замысел автора, заразиться его волнением. А взрослым фильм в основном не показывали — его судьбу определяла традиционная рубрика «детский», погубившая уже не один совсем не детский фильм. Картину по-настоящему интересную, удивительную, тонкую мало кто видел.

Вина ли тут аудитории? Или проката? А может быть, доля вины лежит и на авторе, доверившемся своему таланту, но профессионально не рассчитавшем, не обдумавшем заранее, как и кем будет восприниматься его фильм?

Я люблю фильмы Никиты Михалкова. Они мастерски сделаны, цельность их такова, что нельзя убрать ни одного кадра. Их сюжеты и герои интересны. И все же встреча с ними омрачена: они не заставляют думать. В них все ясно, все просто, в них все досказано до конца: фильм кончается тогда, когда он должен кончиться, и больше сказать нечего ни автору, ни мне, зрителю. Я посмотрел кино, я его не забыл, а может быть, повинуясь обаянию таланта авторов, пойду смотреть фильм еще раз, но буду именно с м о т р е т ь. Жить этим фильмом, как можно жить фильмами Данелия, Панфилова, я никогда не буду, ибо это прежде всего зрелище. Как зрелище оно задумывалось, как зрелище делалось, и это прекрасно. Но руки художника остались холодными, душа художника закрыта для души зрителя. Перед нами действие, а не действо, пусть и мастерски сделанное. Но кажется, что этот профессионализм, это мастерство, как ни странно, з а к р ы в а ю т от тебя то, что призваны о т к р ы т ь,— талант, одухотворенность художника: что его мучает, на какие вопросы он пытается ответить — все это остается за кадром. «Он умеет делать кино»,— вот что говоришь ты, выходя после «Своего среди чужих...» и «Рабы любви», хотя ясны тебе метания и трагедия Ольги Вознесенской, хотя привлекают силой духа герои первого фильма. «Он умеет делать кино»,— говоришь ты и спокойно идешь домой.

Интересны эти фильмы? Безусловно. Дают они тебе что-нибудь? Да — знание того, как должно быть сделано хорошее, профессиональное кино. Впрочем, впереди ведь еще встречи с режиссером, и ждешь этих встреч, и желаешь их. И боишься: а вдруг снова хрестоматия мас-

терства? И не теряешь надежды узнать — чем же все-таки он живет, этот талантливый и обаятельный мастер?

Вот какие парадоксы происходят в зрительском сознании: все вышеупомянутые фильмы интересны, они действительно — удача их создателей, более того, без них наш сегодняшний кинематограф был бы беднее, как, скажем, без фильма А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных». Только у зрителя рождаются порой самые неожиданные «но» — неожиданные и, несмотря на это, все-таки закономерные.

Вот «Романс о влюбленных». Мне этот фильм не понравился. Общих восторгов по поводу этой, объективно интересной, картины я не разделяю. И в то же время — фильм заставил уважать режиссера. Ведь это немыслимо — делать фильм с прицелом, чтобы каждый нашел в нем что-то для себя, и — сделать его, полностью выполнив свою задачу. О фильме писали, что он весь как «слоеный пирог». Я бы сказал — как окрошка, где столько ингредиентов, что у любого гурмана схватит живот. Нет любви — есть форма любви, нет трагедии — есть ее оболочка, и пусть вынесены на экран диги, пусть идет игра в кино, но играть в нее, по-моему, скучно именно потому, что вместо сущности перед нами оболочка. И нет неожиданности, нет откровения; войдя в стилистику фильма, привыкаешь к ней мгновенно, потому что одна форма не может долго держать внимание, и тебе уже неинтересны все новые и новые попытки режиссуры оживить этот мир.

Это фильм о любви, но сделанный без любви, о страсти, но без страсти, о ненависти, но без нее.

Бесспорно, талант художника и есть то, что прежде всего определяет, будет ли интересной зрителю его работа. Ведь речь идет об искусстве! Но есть еще одно, не менее важное,— позиция художника, его честность перед собой и перед людьми. Его зрелость и зоркость в выборе материала, темы, проблематики, героя — таких, что были бы определяющими для нашего времени. Без этого немыслимо никакое произведение искусства, тем более такое, как кинофильм, где фальшь видна сразу. Без полного и точного отражения позиции, без того, чтобы каждая лента была бы как исповедь — и зритель понимал, чувствовал это. Интересно бывает смотреть и вестерны. Но хочется-то большего. Хочется почувствовать дерзость художника, крупность его замысла, почувствовать, что фильм не просто очередная работа в ряду других — но п о с т у п о к. Хочется фильмов, которые перевернули бы тебя, так что без них жизнь твоя была бы беднее, которые снились бы ночами и которые хочется иметь дома — хотя это заведомо невозможно,— чтобы смотреть уже по кадрам, пересматривать заново, как перечитывают любимую книгу,— по потребности души. Тебе доверчиво протянута рука художника — ты протягиваешь в ответ свою, и тогда вместе можно войти в с л о ж н о е — в то, что, может быть, обоим понятно еще не до конца. Но ведь это как раз и интересно — идти в неведомое вместе с умным, чутким и талантливым человеком!

Воспринимая любое произведение искусства, всегда ищешь в нем ответ на главные для тебя вопросы. И чем глубже, чем откровенней, чем честнее и уважительнее по отношению к тебе, зрителю, ответ, тем интереснее и увлекательнее фильм.

Свердловск

Е. Филипченко,
врач

Когда на экране — личность

Есть люди и события, впрямую связанные с самой Историей. Пусть даже эти люди живут среди нас сегодня, пусть события еще не стали историей, но интерес к этим людям и событиям всегда огромен. Если художник ищет своих героев среди таких людей, если он прикасается к самым «горячим точкам» современности, он мо-

жет быть уверен, что его произведение будет нетерпеливо ожидаться и найдет доброжелательную и заинтересованную аудиторию.

Как в связи с этим не вспомнить этапную для нашего кинематографа картину Михаила Ромма «Девять дней одного года»! Мне кажется, одной из важных причин успеха этого фильма стал сам выбор авторами той области человеческой деятельности, в которой характеры, поступки, отношения людей становятся по-особому значимыми. Разумеется, мастерство авторов сказалось и в том, как сложились образы картины, герои которой умны, обаятельны, противоречивы, сложны. И все-таки, я думаю, именно их профессия (безусловно, не потому, что тогда, в середине 60-х, физики были, что называется, «в моде») объясняет тот волнующий настрой, который пронизывает картину. Конечно, тут все взаимосвязано — масштаб личности и масштаб дела, «высоковольтный» нравственный потенциал и риск научного поиска, философское осмысление жизни и человеческих отношений. Сфера деятельности героев фильма позволила авторам выйти к самым волнующим проблемам века, а зрителям — прикоснуться к грозному, суровому, захватывающему миру людей, и дело и ответственность которых перед всем человечеством огромны.

Вот две фразы, врезавшиеся в память, с силой отозвавшиеся в нашем сознании.

Разговор Гусева с отцом:

— Ты бомбу делал?

— Делал... А если бы не сделали мы, батя, то не было бы у нас сейчас этого разговора, да и половины человечества не было бы...

Это политический фильм. Жанр, который, я думаю, должен как можно чаще появляться на наших экранах, разрабатываться смелее и активнее. Потому что политическая мысль общеволнующа. Потому что сегодня нет людей, далеких от политики. И еще потому, что невозможно представить себе политический фильм, в котором не было бы Личности, серьезной и значительной, глубоко и интересно мыслящей и потому интересной для миллионов зрителей.

Думаю, тему и традицию фильма «Девять дней одного года» успешно продолжает такой фильм, как «Выбор цели» Игоря Таланкина. Я надолго запомню начальный кадр-символ: советский воин поднимает над головой выловленный в водах Эльбы глобус. Он держит его бережно и гордо — земной шар на плече солдата самой мирной армии планеты.

Фильм «Выбор цели» сильно выигрывает от того, что воспроизводит подлинные моменты истории. Мы становимся свидетелями тех диалогов, споров, раздумий, которые были ключевыми на заре атомной эры, видим на экране крупнейших государственных деятелей, видим ученых Нильса Бора, Отто Гана, Вернера Гейзенберга, Роберта Оппенгеймера — многих из тех, от решений и дел которых зависели судьбы государств... Эйнштейн, ставший «крестным отцом» атомной бомбы, говорит о современной ему физике: «Это драма, драма идей». Рождение бомбы — это уже не просто борьба идей. Это борьба идеологий. Мировоззрение советских людей, причастных к созданию бомбы, воплощает академик Игорь Васильевич Курчатов — центральная фигура фильма. К осознанию необходимости своей исторической миссии он идет не легким и не скорым путем — оно выстрадано им, ему пришлось многое пережить и передумать. Его выбор продиктован логикой ученого-патриота, всем строем нашей советской морали.

Фильмы, делающие ставку на значительную личность, на события общеволнующие, на актуальную политическую мысль, фильмы, активно, по-боевому вторгающиеся в сферу идеологической борьбы, я уверен, всегда будут пользоваться особым спросом у зрителя. И не говорю: успехом — потому что успех определяется, естественно, не только удачно выбранной темой, но и уровнем ее воплощения, талантливостью самих художников. Тем не менее выбор темы, выбор героя — в создании фильма очень важный шаг, от которого многое зависит в дальнейшей судьбе произведения.

Вспомним, каким прочным успехом отмечен путь по экранам таких фильмов, как «Освобождение», «Горячий снег», «Твой современник», «Коммунист», «Девять дней одного года». Все это политические фильмы в са-

мом глубинном значении этого слова. Фильмы, в которых — независимо от их масштабов и постановочного размаха — главным действующим лицом является актуальная, значительная, общеволнующая и на наших глазах развивающаяся мысль...

Жаль, что фильмы такие все еще редкость на экранах...

Сочи

Станислав Долецкий,
член-корреспондент АМН СССР

Содержательность замысла...

Прежде чем рассуждать о том, что такое «интересный фильм», должен сразу же оговорить субъективность точки зрения. Ведь у каждого свой подход к кинематографу. Тот, кто обладает запасом свободного времени и готов просиживать в кинозалах с утра до вечера, как правило, более всеяден и доброжелателен. Для такого зрителя сам факт кинематографического зрелища является предметом высокого интереса, эстетического удовольствия, и он почти в каждом фильме находит свой оазис, редко сожалея о потерянном времени. Для такого зрителя чуть ли не все фильмы хороши и интересны.

Есть другая категория зрителей. Они не смотрят фильмы без разбора, дорожат своим временем и, прежде чем отправиться в кинотеатр, прислушиваются к тем отзывам, которые получает данная лента среди знакомых или же в печати. У этой категории, насколько я могу судить по собственному опыту, уже существует определенная оценочная градация: «надо смотреть», «можно, но не обязательно», «лучше не ходить».

Как видно, понятие «интересный фильм» наполняется конкретным содержанием в сфере не столько эстетической, сколько в социальной. Картина становится интересной или неинтересной не в момент создания фильма, не в тот период, когда фильм снимается, а лишь во время его непосредственного контакта с аудиторией.

Соображения эти не бог весть какой новизны, но тем не менее мы все еще довольно часто забываем, что кинозрелище, увлекающее одного зрителя, заставляет порой скучать другого.

От этого, как мне кажется, кинематограф несет довольно ощутимые потери. Советское киноискусство, например, всегда славилось широким производством фильмов специально для детей, такого практически нет ни в одной другой мировой кинодержаве. Сегодня картины для детей создаются в не меньшем количестве, чем прежде, но, увы, многие из них потеряли своего зрителя. Они как будто разучились говорить на том языке, которого ждет детская аудитория, который интересен ребятам. Как врачу, постоянно имеющему дело с детьми, мне не раз приходилось быть свидетелем бурных споров и дискуссий на кинематографические темы, которые разгораются в больничных коридорах и палатах между нашими пациентами: дошкольниками, подростками. И, представьте себе, что особенно часто приходится слышать названия фильмов чуть ли не моего детства. Обсуждают «Золушку», бесконечно возвращаются к эпизодам и сценам фильмов «Семеро смелых», «Дети капитана Гранта», «Тайна двух океанов». Что же касается современных произведений детского кинематографа, то, по моим сведениям, признание в детской среде получают картины Р. Быкова, веселые, красочные, учитывающие детскую психологию.

Во многом потеря контакта некоторых детских фильмов со своим зрителем объясняется, по-моему, тем, что создатели этих картин перестали всерьез задумываться о конкретном потребителе, о его привязанностях и пристрастиях в мире кино. В свое время был очень популярен тезис: детское кино нужно делать так же, как для взрослых, только лучше. Так вот, эту маленькую добавку: «только лучше»,

судя по всему, предпочитают порой не вспоминать, и в итоге появляются невнятные, безадресные фильмы, утерявшие ориентировку: они вроде бы и для детей и для взрослых, а на поверку — ни для тех и ни для других.

Иногда, конечно, бывают совпадения детских и взрослых кинематографических интересов, когда ребята в фильмах сложных и трудных для восприятия обнаруживают нечто привлекательное и для себя.

Мне пришлось как-то столкнуться с парадоксальным обстоятельством: остропроблемный, анализирующий особенности современного производства фильм «Премия» вызвал живой отклик у ребят. Они, перебивая друг друга, будто речь шла о каком-нибудь приключенческом боевике, восклицали: «А помнишь, как Потапов этого...», «Ну, бригадир дает...».

С одной стороны, это наблюдение, казалось бы, не выходит за рамки забавной случайности, но с другой — здесь очевидна, на мой взгляд, и некоторая закономерность.

Видимо, есть все же такие универсальные показатели «интересности» фильма, которые обеспечивают картине широкий возрастной диапазон действия. В случае с фильмом «Премия» таким показателем мне представляется благородная идея: один или меньшинство против сильных и многочисленных оппонентов в борьбе за правду. При этом дети во многом воспринимают такой конфликт, как схватку добра и зла. Они же привыкли реагировать на единоборство богатыря и колдуна, чудовища и феи, марсиан и землян, разведчика и его противников. Они извлекают из сюжетной коллизии свой, доступный им информативный материал. В то время как взрослые, будучи привлечены к фильму, возможно, тем же самым магнитом спора за правое дело, требуют уже иного уровня освоения проблемы, проникновения в ее сущность, в психологию героев.

И все-таки возрастная универсальность серьезного, сложного, глубокого, аналитического фильма — случай, конечно же, достаточно редкий. Чаще это происходит с такими картинами, как, например, «Семнадцать мгновений весны» или «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», где единоборство добра и зла аранжировано в более доступной для детского сознания форме.

Вернемся к фильмам с конкретным адресом. Создание детского фильма требует особого таланта и особого умения. Но и отдача детской аудитории всегда выше, ибо эта аудитория на уровне определенных возрастных групп однородна. Если уж детский фильм удался, то он нравится всем детям данной возрастной группы. Тогда как «взрослый» фильм, помимо того, что он должен быть рассчитан на интеллект зрелого человека, зависит от вкусов различных категорий зрителей.

Для меня, скажем, ясно, что в последнее время вопрос о том, к а к показывает фильм то или иное явление, волнует зрителя не меньше, чем вопрос, п р о ч т о кино.

Вот простой пример с близкими мне фильмами на медицинскую тему, за которыми, очевидно, в силу своей профессии слежу всегда особенно пристально. Раньше от фильмов «про врачей» трудно было требовать большего, чем внешних примет «медицинского мира». И я, хоть и не без труда, старался закрывать глаза на раздражающие неточности, убеждал себя, что дело не в этом, что главное — оригинален ли сюжет, проблематика, характеры. Сегодня фильм о врачах уже неинтересен, если он приблизителен. Он кажется поверхностным, если авторы не постараются передать на экране профессиональную психологию героя, донести до зрителя детали специфического быта. Ныне все это, как и задачи, связанные с сюжетом и характерами, стало входить в прямые исследовательские заботы художника.

Видимо, мы ждем от современного кинематографа более обширного и разностороннего материала для размышлений, нам хочется получать глубокую и точную во всех ее «составляющих» художественную информацию. Приблизительность, стандарт в решении тех или иных художественных проблем резко снижают и внимание и доверие к фильму. С этой точки зрения очень обидные просчеты есть, например, в фильме «Повесть о человеческом сердце». Не сумев до конца проникнуть в тонкости профессиональной психологии, авторы сузили точку зрения на человеческие характеры.

Чтобы выйти из области узковедомственных претензий и высказать более объективное мнение, приведу пример с кинофильмом на «школьную» тему — «Розыгрыш». В этой картине я с огромным удовольствием следил за актрисой Е. Ханаевой, ибо в образе, созданном ею, видел не только интересный характер, но характер, сформированный совершенно определенными социальными условиями. Характер советской учительницы. Насыщенность этого образа, его несомненная глубина была для меня на много порядков выше того уровня, которого удалось достичь некоторым другим взрослым исполнителям в этом фильме, игравшим преподавателей. И причина, мне кажется, опять-таки в том, что эти актеры играли «вообще», без основательного проникновения в суть профессии.

Впрочем, интерес к тому, как изображает фильм тот или иной характер, конечно, не ограничивается вопросами актерского постижения образов и конфликтов. Немаловажное значение имеет и уровень мастерства самого фильма в целом. Огромное большинство зрителей сегодня неплохо ориентируется в составных элементах художественного кинопроизведения: все чаще слышишь споры и суждения не только о работе актеров и режиссера, но и оператора, художника, композитора. При этом удачная работа одного из участников творческого процесса уже не составляет достаточного основания для безоговорочного успеха, как это часто случалось раньше. Мы говорили, что восхищены мастерством актера или талантом постановщика, не обращая внимания на недостатки других компонентов картины, даже если и чувствовали просчеты. Конечно, и теперь актерская работа по-прежнему раньше всего привлекает внимание — я не забуду, например, блестяще сыгранную Е. Лебедевым роль в фильме «Странные люди» или недавнюю работу М. Неёловой в картине «Слово для защиты». Но в то же время я отмечаю для себя некоторые просчеты режиссуры в этих картинах. Иными словами, зрителя сегодня чаще интересует произведение киноискусства именно как художественная целостность — тем важнее профессиональное умение авторов скоординировать все «узлы» картины, подчинить их единому творческому замыслу.

Наконец, о самом этом замысле. Уверен, что формальным, искусственно выстроенным замыслом нельзя увлечь зрителя, ни детского, ни взрослого. Зрелость и серьезность, содержательность замысла настолько, на мой взгляд, важны, что в судьбе фильма эти категории играют одну из самых главных, определяющих ролей.

Поспешная, поверхностная, случайная идея, осенившая художника — даже если ее оркестровать самым виртуозным образом,— так и остается случайной, и уже потому не затронет ни мысли, ни чувства зрителей. Так мы равнодушны к хаотичному звучанию музыкальных инструментов перед началом спектакля и смолкаем, настраиваемся на волну большого искусства, услышав первый же сильный, осмысленный, ясный, полный гармонии и энергии аккорд музыкальной увертюры...

Возвращаясь к началу моих размышлений, повторю, что эти требования к интересному, глубокому фильму отражают распространенную, но, наверное, не всеобщую точку зрения. Может быть, кто-то предъявит иные требования, по-своему увидит эту проблему. Что ж, так и должно быть. И я думаю, одна из важнейших задач кинематографистов — помнить о множественности точек зрения, и там, где речь идет о тематическом диапазоне, о жанре, о стиле,— точно рассчитывать адрес фильмов, возрастной, социальный, даже профессиональный. Учитывать эти разные потребности разных зрителей.

Но когда речь идет об уровне произведений, здесь адресов, я убежден, быть не может. Здесь требования едины, пусть даже пока еще и не единодушны. В любой социальной группе есть свои любители облегченного, чисто зрелищного и не обремененного «мудрствованием» кинематографа, а есть и такие, что от произведения любого жанра, включая и развлекательные, ждут художественной новизны, творческого поиска, движения мысли. Чем дальше, тем становится многочисленней эта вторая и теперь уж основная категория зрителей, и это очень закономерно для нашего времени.

Вот закономерность, которую искусство должно учитывать в своем развитии. Любая иная ориентация, я думаю, означала бы движение вспять.

Владимир Усанов,
заведующий кабинетом политического просвещения Московского автоагрегатного завода

«Понарошку» и всерьез

Когда выбираешь для просмотра фильм, естественно, ищешь такое произведение, про которое потом можно было бы сказать: это интересно! Интересно по сюжету, по актерскому исполнению, по режиссерскому замыслу — и полезно по своему конечному результату. Ты что-то узнал, понял, чем-то обогатился. Ты выходишь из кинозала, а мысли твои еще там, на экране...

Сейчас уже не помню, с какого момента, с какого именно фильма вызванная увиденным праздничная восторженность начала соседствовать во мне с потребностью осмыслить свои новые впечатления. Стал замечать, что волнуюсь, когда в словах актера на экране вдруг звучала мысль, словно мною самим вымученная, и в кинофильме, как в зеркале, отражалось то, что ты видишь в жизни. Но только зеркало бесстрастно, а здесь все по-особому — тебя самого словно включают в какой-то важный жизненный спор, заставляют думать, разбираться в самом себе.

Помню, сидел в зале, ошарашенный таким совпадением, и не мог сообразить, как это все получается. Здесь заключена какая-то тайна, магия. Ну, например, как смогли предугадать мои представления о дружбе авторы картины «Друг мой Колька»? Ведь это же обо мне, думал я, когда смотрел эту ленту.

Выходит, что кино помогло мне перешагнуть незримую границу между простым созерцанием и осмыслением. С этого момента для меня уже стало недостаточно да и невозможно просто смотреть фильмы. Я теперь ждал вот такого же созвучия чувств и мыслей, ждал возможности подумать, поспорить, поволноваться, вместе с героем вникнуть в самую бучу жизненных проблем. Важно было, чтобы после прощального титра «Конец фильма» состояние соучастия не улетучивалось, а оставалось со мной. Если этого не случалось, если фильм обманывал ожидания, приходило разочарование. Было уже неинтересно, хотя, казалось бы, иной фильм мог бы и привлечь остротой сюжета, экзотикой, фантазией автора. Но все обесценивалось, если не налаживалась эта внутренняя связь с экраном, если от меня не ждали соучастия.

...Всякий раз, попадая в какой-нибудь незнакомый московский кинотеатр, поражаюсь: не кинотеатр, а кинодворец. И тогда вспоминаю свой первый кинозал, в котором началось мое знакомство с кино. Пензенская область, далекая деревушка — там прошло мое детство. И стояла в деревне обычная изба-пятистенка. В ней убрали перегородку, отделявшую прихожую от горницы. Вот это помещение и назвали клубом. Кроме колхозных собраний да привычных танцев под гармошку, раз в неделю здесь устраивали кино. Мы, деревенские ребятишки, о предстоящем сеансе узнавали раньше всех. Заметив на краю деревни лошадь, нагруженную ящиками и коробками телегу, мы мчались к клубу, и уже никого из нас нельзя было заманить домой. «Передвижка приехала!» — мы все жили предстоящим удовольствием.

На экране появлялись незнакомые люди, городские здания, трамваи, мир удивительно красивый и не всегда понятный. Не всегда понимали мы и содержание фильма. Конечно, и речи не могло быть о каком-то осмыслении — главное заключалось в том, что от экрана можно было ждать любых чудес. Увидев, как паровоз на полном ходу мчится на зрителей и вот-вот должен обрушиться на первые ряды, я (до сих пор помню это состояние) испытал непреодолимую потребность соскользнуть под лавку. Боясь, что меня засмеют, я удержался от искушения и, закрыв глаза, но все-таки под-

сматривая сквозь неплотно сомкнутые веки, ожидал трагического исхода.

За один лишь вечер наш детский мир раздвигался до гигантских масштабов. После сеанса мы, раскрыв рот, слушали взрослых. Те называли фамилии: Ильинский, Макарова, Ладынина, Орлова, Чирков, Андреев, Жаров... А мы не могли понять, откуда взялись эти фамилии — на экране не было таких. Были совсем другие люди. Был портной из Торжка, были два друга-бойца, шахтеры, свинарка пела хорошие песни. Откуда же появились Ладынина, Ильинский, Чирков? И уж совсем безжалостным по отношению к нам было заверение взрослых, что на экране все «понарошку» — это артисты играли.

Как это понарошку? Они же все делали по-настоящему! И заботы, которые их волновали, были настоящие, и жизнь их была настоящей — интересной, содержательной, такой, какую хотелось бы прожить и нам. Даже названия фильмов говорили о делах и людях крупных, необыкновенно притягательных: «Поколение победителей», «Семеро смелых», «Великий гражданин», «Молодая гвардия», «Большая жизнь»...

Придя домой после сеанса и юркнув под одеяло, я еще долго переживал за своих героев и несколько раз прокручивал в памяти отдельные эпизоды.

Мы учились в школе и смотрели фильмы. Смотрели уже в новом клубе. И тогда мы не задумывались над тем, что кино — это тоже школа. Если в обычной школе нам иногда занудно объясняли, втолковывали простые житейские истины, то на экране мы вдруг видели, что об этом же можно рассказать прекрасно, увлеченно, вдохновенно. И кто знает, может быть, эта вторая, «наглядная школа» нас больше сориентировала в жизни и воспитала, чем обычная, общеобразовательная.

Позади уже и школа, и трехлетняя служба на Северном флоте, на подводной лодке, и работа на стройке и на заводе имени Лихачева, токарем, и год учебы в Московском университете, и комсомольская работа — в общем, какой-то жизненный опыт есть, и книг прочитано немало, и фильмов увидено, но все же я не считаю, что у меня безошибочный вкус кинозрителя. До этого еще далеко. А хотелось бы разбираться в кино, сразу отличать плохое от хорошего и понимать, почему.

Поразили меня «Печки-лавочки» Шукшина. Взволновала его «Калина красная». Удивили «Странные люди». Может быть, оттого, что я человек, выросший в деревне. И теперь, увидев эти картины, я нашел в них до боли точное попадание, похожесть, правду. Всегда интересно узнавать на экране ситуации, характеры, типы...

С удовольствием смотрел «Премию». Рабочий человек показан там с какой-то новой, не очень еще знакомой для зрителя стороны. Я часто думаю: вот ведь так нравились фильмы «Свинарка и пастух», «Простая история», «Член правительства», «Большая семья», где действовал человек труда. Почему же сегодня, когда мы узнаем, что в фильме речь пойдет о жизни цеха, завода, то нам, как правило, не хочется идти в кино? Наверное, оттого, что слишком много на эту тему было сделано шаблонных картин. Приторно одинаковых, слащавых. Взять такие ленты, как «У нас на заводе», «Антрацит», «Семья Ивановых». Герои говорят с экрана как будто бы правильные вещи, но ничего нового от общения с ними мы не получаем. Что же касается ситуаций и конфликтов, которые там происходят, то они кажутся необязательными, случайными или просто фальшивыми, хоть внешне все похоже на жизнь. Похоже — и не похоже. «Понарошку». Жизнь гораздо сложнее, и жизнь и люди. Сложнее и уже потому — умнее, чем придуманные «правильные» герои. С неумными же героями интересно быть не может — с ними скучно. Мне кажется, такие фильмы и подрывают доверие зрителей к важной и близкой всем нам теме. В них все заранее разложено по полочкам, отрицательному герою — свое, положительному — свое. В них мы не находим мысли, которая могла бы заинтересовать, а без такой мысли в кино скучно, пресно, выходишь после фильма — и пустота в душе.

Но вот недавняя картина «Афоня». Появляется самый обычный сантехник со всеми его

очень знакомыми по жизни поступками и преступками, которые вроде бы должны определить наше отношение к такому герою как к человеку скверному, разболтанному, хапуге. Но нет. Нам интересен Афоня именно тем, что авторы заставляют нас по-новому посмотреть и на него, и на самих себя, и на свое отношение к таким людям в жизни. Нас тянет к этому «отрицательному» герою. И в этом интересно разобраться — не здесь ли причина того, что так живуч Афоня?

Или герои Василия Шукшина...

Я воспринимаю разные роли, сыгранные в кино Шукшиным, как единое целое, может быть, потому, что он, как мне кажется, каждого из своих героев наделил чертами своего характера, чертами, присущими только ему одному. (Не это ли называется авторским кино? Если это — я за такое кино, и для меня прежде всего интересен фильм авторский.) Я сразу поверил в то, что написанное и сыгранное на экране Шукшиным — это настоящая жизнь, только увиденная глазами мудрого и и н т е р е с н о г о человека.

Но это ведь и в жизни так. Жизнь сама по себе не может, наверное, быть интересной или неинтересной. Все зависит от нашего отношения к ней. Увлеченному человеку она интересна, равнодушному — скучна. Искусство помогает нам найти свои интересы в жизни — такое искусство волнует, оно тоже интересно. Так и образуется круг: жизнь влияет на кино, а кино — на жизнь...

Только много ли у нас фильмов, о которых можно было бы сказать: они влияют на жизнь, они стремятся повлиять на нее?..

Даниил Дондурей,
социолог

Фильм-«наполеон»?

Откровенно говоря, вопрос, поставленный журналом, вверг меня в ситуацию явного раздвоения. С одной стороны, мне как зрителю нравятся вполне определенные фильмы. С другой стороны, уже как социолог, я прекрасно сознаю ограниченность своей позиции, как, впрочем, и всякой другой. Эта ограниченность касается не вкусовых пристрастий как таковых. Их многообразие вполне естественно. Она определяется самим фактом существования очень разнородных типов отношения людей к искусству, разных оценочных систем, которые в конечном счете и определяют, что будет нравиться, а что нет.

Уже само понятие «интересный фильм», с точки зрения социологии, призвано характеризовать не достоинства и недостатки фильма в каких-то абсолютных величинах, а зрительское отношение к ним. Оно, это понятие, скорее нейтрально к содержанию фильма и отражает прежде всего психологическую реакцию зрителя на это содержание. Потому, собственно, и невозможно сравнивать фильмы по такому столь индивидуальному показателю, как личное отношение к ним. Социально-психологическая оценка типа «интересно — неинтересно» интегрирует, сводит воедино самые разные обстоятельства взаимодействия зрителя и фильма, переплавляя все объективно присущие фильму особенности и свойства в субъективное переживание. И при этом уже неважно, определяется ли оно через понятия «интересный», «хороший фильм» или же просто — «фильм нравится».

Существует устойчивый фундаментальный стереотип понимания проблемы «интересного кино», воспроизводящийся почти всеми, но особенно творческими работниками кинематографа. Согласно этому пониманию, «одно безусловно: чтобы создать интересное кино, надо прежде всего помнить об искусстве кино — о его особых и необыкновенно богатых эстетических возможностях... Интересный фильм сейчас — это фильм высокой концентрации искусства... Сейчас все большее число зрителей понимает, что именно в наслаждении искусством и заключен самый глубокий, самый позитивный смысл всякого творческого процесса» (цитирую диалог Р. Быкова и С. Соловьева в № 1 «Искусства кино» за 1977 год).

Безусловно, эта важная гуманистическая

идея является одним из главных ориентиров творческого процесса, она направляет ценностные системы и усилия кинематографистов на создание высоких по своему художественному потенциалу произведений. Однако применительно к зрительской аудитории проблема сведения качества «интересности» к качеству «художественности» мне не представляется столь уж очевидной. Ведь если исходить из этого постулата, то зритель, скучающий на картине, признанной компетентными специалистами шедевром киноискусства, сам виноват и ему надо эстетически развиваться, дорастать до истинного понимания, в общем, быть требовательным к себе. Такая позиция, на мой взгляд, сопряжена по крайней мере с несколькими натяжками.

Во-первых, при таком подходе проблема автоматически переносится из плоскости понятия «интерес», самого по себе не связанного с определением художественных качеств произведения, в сферу критериев «истинной художественности», подменяется им, хотя природа их семантического образования совершенно различна. Все просцируется на плоскость чисто эстетических отношений.

Во-вторых, в этом случае предполагается, что если речь идет о заведомой интересности подлинного искусства, то сила его непременно такова, что зритель независимо от степени своей подготовки наверняка окажется способен осознать все глубины его смыслов, а следовательно и признать за «интересное». Тем самым ожидается, что «подлинное искусство» из самых разных зрителей создает целостную монолитную общность. Альтернативы внутри этой общности состоят лишь в том, что для одних интересны фильмы наподобие «Рабы любви» Н. Михалкова, для других что-то вроде «Восхождения» Л. Шепитько, для третьих «Прошу слова» Г. Панфилова, а четвертые — истинные гуманисты, призывают, чтобы было больше фильмов «хороших и разных».

Но дело как раз в том, что нет идеальной зрительской общности, способной всегда адекватно воспринимать «истинное искусство», и, как показывают все социологические исследования, существует четкое, постоянное и все время повторяющееся деление зрителей на группы. Одни, с той или иной степенью приблизительности, прочитывают программу произведения, заданную его создателями, расшифровывают художественный «код» его понимания. Другие демонстрируют такой тип восприятия, который специалистами квалифицируется как неадекватный авторскому замыслу. И если первый зритель понимает поэтику и стилистику тех же Михалкова и Панфилова, обладает знаниями киноязыка, воспринимает фильм как нечто существующее само по себе, а не просто ставит его образы в ряд своих повседневных наблюдений, то другой исходит из совершенно иных представлений, оценивает фильм по иным меркам, и «интересное» для него будет лежать в иных сферах достоинств и недостатков. К сожалению, этот зритель совсем не имеет «права голоса» в киножурналах и специальных изданиях из-за своей «неподготовленности» и использует единственный имеющийся у него аргумент — полтинники, которые он вносит в кассы кинотеатров, заявляя о приятии «Есении» или «Зорро» в противовес другим картинам.

Что видит в том или ином фильме такой зритель? Как понять истоки, мотивы и результаты такого «непрофессионального» восприятия искусства и как правильно оценить их? Способно ли такое восприятие, при всех своих отличиях от «истинного», «подготовленного», быть тем не менее самоценным — и по-своему художественным? Или перед нами все-таки другой, отрицательный, второсортный полюс все того же «истинного», «адекватного» восприятия? Вот вопросы, которые требуют специальных размышлений и исследований.

Ролан Быков, видимо, выражает общее убеждение творческих работников, когда заявляет: «В нашем разговоре об интересном фильме надо решительно отмежеваться от того зрительского успеха, который возникает не на путях искусства и объясняется посторонними искусству причинами».

Однако эти «посторонние причины» подчас и обусловливают зрительский успех фильма, так как интерес к нему может возникать и по мотивам, лежащим вне традиционных представ-

лений об искусстве. Обычно мы приписываем фильму те черты, которые, по нашему мнению, обеспечивают его интересность независимо от того, играют ли они действительно существенную роль или нет. И делаем это в большинстве случаев подсознательно, так как механизм вынесения оценок чрезвычайно сложен, в самонаблюдении неуловим, а потребность в объяснении представляется необходимой.

Механизм вынесения зрительских оценок складывается из различных отношений человека (их называют установками) ко всем составляющим фильма. Эти отношения появляются у него еще задолго до самого акта восприятия фильма и формируют как бы предуготовленность человека реагировать на фильм тем или иным способом, независимо от того, каковы конкретные особенности картины. Включая человека в поле своего магнетического излучения, фильм часто достигает эффекта воздействия на зрителя не в качестве объекта восприятия, а на совершенно иной основе: не содержание кинопроизведения попадает в поле активного зрительского восприятия, а человек — в поле активности фильма. Не мы рассматриваем киногероев, а как бы они нас. Фильму часто очень трудно взломать систему ожиданий зрителя — фильм может только войти или не войти в эту систему.

Ожидания (установки) выстраиваются в целую иерархию. Причем поведением зрителя, а следовательно, и оценками, и утверждением «фильм интересный» или «фильм неинтересный» управляют верхние этажи этой иерархии. Фильмы меняются, а этот механизм остается, и его доминирующие установки определяют, будет тот или иной фильм нравиться или же нет. И у каждого доминируют свои наборы установок, имеющие особые структуры, направленность и интенсивность. Поэтому одному лента будет нравиться постановкой острых социальных проблем, а другому — тем, что «все как в жизни», или тем, что «красиво, как в кино».

Безусловно, хочется найти мало-мальски приемлемое объяснение тому, что шедевры киноискусства еще не всегда пользуются популярностью у многомиллионных аудиторий, а интерес вызывают часто вовсе не вечные художественные ценности. Тут выручает мысль о зрительском голоде: дескать, мы еще не умеем учитывать всеобщую любовь к мелодрамам, комедиям, приключенческим лентам. И следовательно, при этом не стоит удивляться, если зритель валом валит на плохую комедию и «предприимчивый Некто» получает возможность «без особого труда узурпировать целый жанр, не имея на то творческих оснований»[1].

Но это лишь легкое и удобное снятие проблемы. Среди 234 игровых лент, вышедших в 1976 году на экраны страны, развлекательные картины — мелодрамы, детективы и комедии — составляют большую часть в структуре проката. Дело, очевидно, значительно сложнее элементарных жанровых диспропорций.

В настоящее время создание фильма, на который ломились бы зрители всех культурных слоев, всех социальных групп, когда в одном зале соберутся и самые тонкие ценители искусства, и те, кто просто так, от нечего делать заскочил в кинотеатр,— создание такого фильма связано с очень многими трудностями. Аудитория кинематографа расслоилась, дифференцировалась на разные по своим установкам «субаудитории». Угодить сразу всем — великое искусство.

Такой путь, наверное, есть. Например, производство многослойных, многоориентированных фильмов, наподобие торта «наполеон», которые разными социальными группами могут прочитываться так, что одни увидят в них глубокое постижение действительности, другие — интересный сюжет «из жизни», а третьи — скажем, лирические отступления авторов. Отсюда и особые структуры сюжетных коллизий, включение специальных тем «зрительского интереса», «двойная бухгалтерия» художественного строя фильма и тому подобное. Такой компактный, хотя и чрезвычайно сложный, путь обеспечит в современных условиях социального функционирования картины ее кассовость и вместе с тем художественный престиж.

Наконец, нет сомнения в том, что один из залогов «общеинтересности» фильма — в точ-

---

[1] «Искусство кино», 1977, № 1, стр. 77.

ном выборе общеинтересной темы, значительной и волнующей проблемы, того пласта жизни, который сегодня в центре внимания. Точность выбора здесь, конечно, еще не гарантия, но важная предпосылка успеха.

От редакции

Итак, высказаны новые точки зрения на проблему интересного фильма, подчас диаметрально противоположные суждения и рекомендации. Сразу несколько авторов писем коснулись, например, уже неоднократно высказывавшейся многими художниками кинематографа идеи создания «фильма для всех», фильма, который был бы подобен «слоеному пирогу» и последовательно учитывал бы потребности разных зрительских групп и категорий. Одним эта мысль кажется перспективной. Другие отметают самую возможность существования такого фильма и в качестве примера приводят «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, осознанно создававшийся в расчете на «всех», действительно привлекший к себе внимание зрителей, и все же, отдадим себе в этом отчет, многих не удовлетворивший — об этом свидетельствуют и письма и критические выступления в печати. Значит ли это, что неверен сам путь? Или, может быть, дело в каких-то частных просчетах авторов *этого* фильма, в излишнем рационализме конструирования ими «слоеного пирога», например?

Что вообще значит «фильм для всех»? Думается, этот вопрос часто ставится неверно. Фильм для всех не может быть подобием «наполеона», рецепт которого предложил Д. Дондурей, то есть фильмом, предусматривающим расслоение зрителей «по интересам» и старательно раздающим всем сестрам по серьгам. Ибо мысль о необходимости подобного расслоения основана на недооценке своеобразия нашей аудитории и диалектики ее развития. Произведение искусства достигает по-настоящему полного воздействия на аудиторию, когда оно *объединяет* самых разных людей *общностью* интересов, переживаний, размышлений. Такая общность может появиться только на основе обращения авторов к истинно волнующим проблемам, существенным пластам жизни, и не формального прикосновения к этим пластам, не пассивного их «отражения», а их анализа, их нового раскрытия.

Приходится с тревогой отмечать, что в последнее время новых фильмов такого класса недостает на экранах. Да и те фильмы, во всяком случае некоторые из них, в которых глубоко, серьезно трактуются важнейшие и актуальнейшие проблемы, подчас в силу тех или иных художественных просчетов тоже не получают подлинно массового признания и, значит, не встречают признания у действительно массового зрителя.

Можно ли здесь установить некие закономерности, которые способны стать для художника ориентиром на его дорогах к многомиллионной зрительской аудитории? Мы этого пока не знаем. Теория на сей счет молчит. Но практика киноискусства настоятельно требует ответа на вопрос: в чем «загадка» зрительских притяжений и отталкиваний, подчас парадоксально объединяющих в одной категории «кассового» фильма произведения на удивление разные по своему художественному уровню? И как кинематографу полнее удовлетворять разнообразные интересы киноаудитории на путях подлинного, высокохудожественного искусства? Каковы те непременные элементы профессионального мастерства, которые позволяют авторам исследовать самые сложные проблемы и процессы жизни, смело и раскованно пользоваться самыми разными, в том числе и «поисковыми», экспериментальными средствами кинематографического языка, не теряя при этом живого, гибкого, прочного контакта с зрительным залом?

Требование высокой художественности предполагает в произведении — это аксиоматично — серьезную, общественно важную идейную основу. Замысел художника должен быть социально, политически, граждански значителен, он должен базироваться на знании современной жизни и ее проблем, на умении понять и раскрыть узловые, ведущие тенденции этой жизни, всю ее диалектическую сложность, смысл ее поступательного движения. Только эти качества дают художнику по-настоящему благодарную основу для творчества, приковывают к каждому его выступлению широкое и заинтересованное общественное внимание.

И в то же время эта основа сама по себе успеха еще не гарантирует — в искусстве вопрос «*как?*» имеет, как известно, столь же существенное значение. Две главные проблемы, естественно наметившиеся в ходе нашей дискуссии — проблема замысла и проблема его воплощения,— должны, следовательно, исследоваться во взаимосвязи, только так можно приблизиться к пониманию существа дела.

Разговор продолжается. Редакция подтверждает свое приглашение всем «заинтересованным лицам» — профессиональным кинематографистам и любителям кино — принять в нем участие.

Р. Юренев

Под чужим небом [1]

II. Американская трагедия

Первый акт этой трагедии разыгрывался в Соединенных Штатах, второй в Мексике...

Сразу же надо сказать об атмосфере, постепенно сгущавшейся вокруг Эйзенштейна в Америке. С первых же шагов, сделанных им на заокеанском континенте, верный своей неутомимой любознательности, Эйзенштейн принялся жадно изучать новую, необычную, во многом — прекрасную, еще в большем — пугающую, страшную страну. Выше уже говорилось, что он не отказывался от приглашений, завязывал знакомства и деловые связи, показывал свои картины, делал доклады, говорил речи на банкетах, ходил по театрам, музеям и букинистическим лавкам и, с особой жадностью,— по улицам, площадям, пригородам и закоулкам Нью-Йорка, Чикаго, Лос-Анджелеса. С одинаковым вниманием он изучал галереи современной живописи в Нью-Йорке и скотобойни в Чикаго, роскошные магазины и негритянские толкучки, скачки и биржи, провинциальные домики, помнящие Уолта Уитмена, и небоскребы Манхеттена, воспетые Дос Пассосом.

Руководители «Парамаунта» заботились о том, чтобы нанятый ими режиссер имел достаточное «паблисити», получил пристойную рекламу.

Поэтому американская пресса систематически писала об Эйзенштейне, печатала его фотографии и интервью с ним. Особенно охотно публиковались фотографии Эйзенштейна с Чаплином, с Диснеем, с Штернбергом и Марлен Дитрих... Так публике давали понять, что «Парамаунт» заключил контракт с лицом почтенным, респектабельным, по-настоящему знаменитым. Эйзенштейна это потешало, и он послушно позировал в обнимку с знаменитостями. А интервьюерам рассказывал о советском кино, о советской культуре. Поэтому интервьюировали его редко. Но все же в Америке им заинтересовались.

Более других заинтересовался советским кинорежиссером некий майор Фрэнк Пиз, президент Голливудского института технических директоров, а также национальный командир Массачусетского отряда защитников Америки. В первую же неделю пребывания Эйзенштейна в Голливуде майор Пиз прислал Джесси Ласки следующую телеграмму: «Если у вашего еврейского духовенства и ваших эрудитов недостает смелости, чтобы держать вас в курсе дел, и если у вас самого не хватает мозгов или недостает лояльности к стране, давшей вам больше, чем вы имели во все времена, чтобы помешать проникновению головореза и красной собаки, каковым является Эйзенштейн, тогда я имею честь сообщить вам, что мы прилагаем все усилия для его изгнания. Мы не хотим больше красной пропаганды в этой стране. Что вы стараетесь сделать? Коммунистическую клоаку с американским кино? Нам же придется искать Самсона, чтобы сокрушить большевистский храм, который вы воздвигаете, это не потребует от нас много времени»[1].

Неизвестно, сообщил ли Ласки содержание этой телеграммы Эйзенштейну, но вскоре майор Пиз сам позаботился о том, чтобы ознакомить советского режиссера со своими воззрениями и намерениями. Он выпустил брошюр-

---

[1] Окончание. Начало см. «ИК», 1977, № 6.

[1] Цит. по кн. Mary Seton. Eisenstein. Paris, 1953, p. 189, где приведены документы из архива Э. Синклера и ряд других.

ку на двадцати четырех страницах под заголовком «Эйзенштейн, посланник ада в Голливуде». Это была первая в Америке «монография» о великом кинорежиссере. В ней было написано, что Эйзенштейн ответствен за «все большевистские жестокости, начиная с Октябрьской революции» и прибыл специально для подрыва государственности Соединенных Штатов. Не удовлетворясь брошюрой, Пиз напечатал в разных газетах целую серию заметок, где Эйзенштейн был назван «подонком», приехавшим снимать большевистские фильмы «для американских юношей и девушек». Касаясь «красных агитфильмов» Эйзенштейна, Пиз сообщал, что в них «прославлялись убийцы морских офицеров». Не удовлетворясь и этим, Пиз организовал телефонные звонки в дирекцию «Парамаунта», требуя немедленной высылки режиссера и угрожая в противном случае похищением.

Мэри Ситон, которая и приводит цитаты из сочинений Пиза в своей книге, рассказывает, что Эйзенштейн потешался над угрозами фашиста. Однако друзья предупреждали его, что нападение на улице и даже похищение возможны, так как в Калифорнии существуют расистские союзы «Железной руки», «Лучших американцев», с которыми связан Пиз, что в Соединенных Штатах усиливаются антинегритянские и антисемитские настроения, проникающие в прессу и выражающиеся, в частности, в объявлениях о сдаче квартир «только белым», «только арийцам», а также в участившихся случаях расистских хулиганских и даже бандитских выступлений.

В течение всего пребывания Эйзенштейна в Америке Пиз не прекращал своей деятельности. Брошюры, листовки и заметки он рассылал вместе с «Декларацией принципов защитников Америки» и другими подобными опусами сенаторам и членам палаты представителей, губернаторам штатов, административным и политическим властям.

Этим не ограничивались выпады против Эйзенштейна. В его архиве (ед. хр. 295) сохранилась вырезка из русской эмигрантской газеты «Новое русское слово» от 30 августа 1930 года, требующей учреждения надзора над Эйзенштейном, который, оказывается, прибыл в США только за тем, чтобы «выуживать американские секреты съемок».

А в газете «Голливудский гражданин» и Эйзенштейн и Драйзер были прямо названы «большевиками, желающими превратить американцев в рабов советской политической машины» (ед. хр. 295).

При всей своей смехотворности и глупости активность Пиза и его единомышленников не способствовала успешности пребывания советских кинематографистов в Голливуде, хотя и не смогла сорвать их работу.

В голливудском домике советских кинематографистов царила бодрая, рабочая атмосфера. Эйзенштейн, Александров и Монтегю напряженно и плодотворно работали над сценарием по «Американской трагедии». Не прошло и двух месяцев, как рукопись была завершена, а 5 октября 1930 года Эйзенштейн и Монтегю написали руководителям «Парамаунта» следующее письмо:

«Господа!

Итак, чудо свершилось — «Американская трагедия» изложена всего в 14-ти бобинах!

Однако мы думаем, что окончательная трактовка не должна превышать 12-ти.

Но мы откладываем последнюю работу, чтобы иметь возможность сделать эту неприятную операцию по сокращению после того, как мы будем иметь замечания и советы:

1 — От магнатов Западной стороны.

2 — От магнатов Восточной стороны.

3 — От Теодора Драйзера.

4 — От организации Хейса.

После чего, господа, мы имеем честь подчиниться Вашей доброте и Вашему здравому суждению.

Рукопись при сем прилагается.

И... позор тому, кто дурно об этом подумает.

Авторы»[2].

Позднее, в октябре 1932 года, в статье «Одолжайтесь!» Эйзенштейн дал подробный анализ принципов, положенных им в основу экранизации романа Драйзера, «широкого и безбрежного, как Гудзон, необъятного, как са-

---

[2] Mary Seton, Eisenstein. op. cit. p 192.

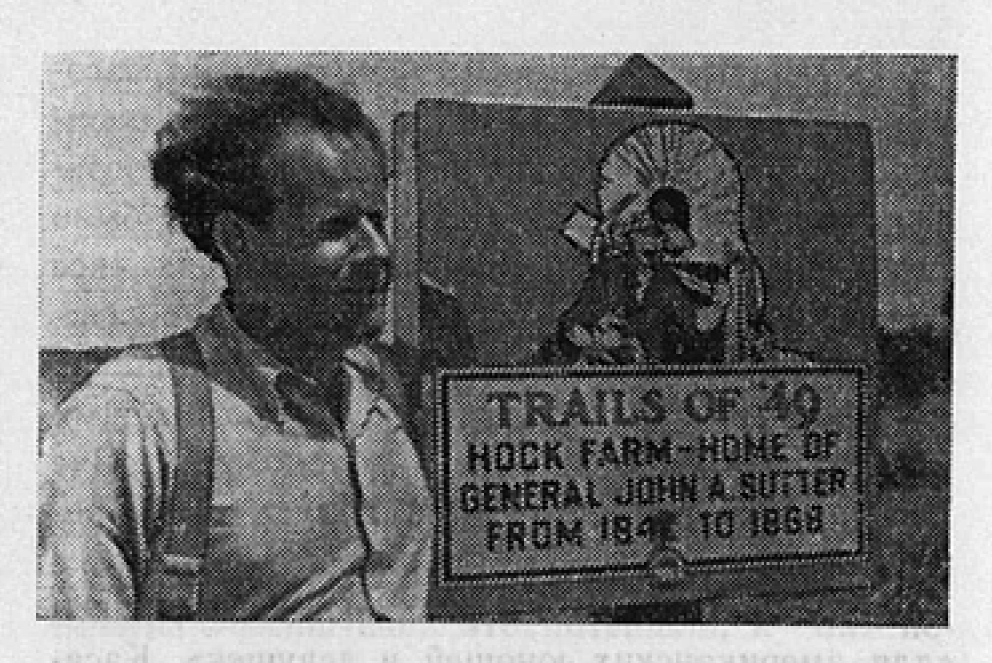
ма жизнь, допускающего любую точку зрения на себя».

В первую очередь несомненную трудность представляло сведение двух толстых томов романа к четырнадцати и даже двенадцати частям фильма (бобинам), то есть к трехчасовому (по современному счету—двухсерийному) фильму.

Сценаристы с первых же эпизодов сценария, искусно нагружая смыслом каждую реплику звуковой части, каждый кадр изображения, стараются максимально скомпоновать, сжать, но ни в коем случае не обеднить замысел Драйзера. Они начинают с многоголосной звуковой панорамы большого города — сирен автомобилей, трезвона трамваев, выкриков газетчиков, хриплой музыки репродукторов. Все это служит резко контрастным фоном для искренних и вдохновенных, но не вяжущихся со строем жизни в большом капиталистическом городе слов проповеди Клайда Гриффита. Так же не вяжется с урбанистическими городскими пейзажами вид нищего семейства проповедников «Миссии диссидентов», среди которых крупно выделяется чуткое, выразительное лицо мальчика Клайда, явно стыдящегося странных родителей. А синхронное использование текста проповеди матери о жизни человеческой дает возможность перейти от детей — Клайда и его сестры, жадно глядящих из своей узкой, темной комнаты на оживленную, залитую огнями улицу,— к уже взрослым молодым людям, все так же сидящим у окна, все в этой же нищенской комнатушке.

Также экономно и динамично сценаристы сжимают в один эпизод и всю последующую историю восхождения Клайда по первым ступеням его карьеры в гостинице.

Конечно, не обошлось и без потерь. Так, из сценария совершенно выпадал образ юной хищницы Гортензии Бригс, миловидного продукта большого города, коварной, эгоистичной и расчетливой, любовь к которой означала первое крушение идеалов Клайда, была первым уроком, полученным от жестокого и бесчеловечного общества. Скомкан, дан поспешно и невыразительно эпизод автомобильной катастрофы, так динамично описанный в романе;



Сергей Эйзенштейн на ферме генерала Зуттера. В поисках натуры к неосуществленному фильму «Золото Зуттера»

поспешно, с потерей многих интересных подробностей дана в сценарии и история медленного восхождения Клайда в избранное общество Ликурга, где процветает семья его дядюшки. Зато Эйзенштейн очень умело выбирает эпизоды, находит лаконичные решения, чтобы поскорее завязать любовный треугольник Клайд — Роберта — Сондра, толкнуть его к трагической развязке: «...эпику космической правдивости и объективности (романа. — *Р. Ю.*) надо было «свинтить» в трагедию, что немыслимо без мировоззренческой направленности и заостренности»[3]. Его интересует «образ сперва инерции преступления, затем — ход бездушного автомата правосудия и закона» (I, 467).

Эйзенштейн сознательно отказывается от бытописательской, изобилующей правдоподобными деталями трактовки вещи, а так же от детективной, заостряющей интерес на преступлении и его раскрытии; отказывается он и от любовно-адюльтерной трактовки. Он хочет вскрыть социальные закономерности капиталистического общества современной Америки, неумолимо толкающие среднего, ничем не выдающегося молодого человека к преступлению, а затем столь же неумолимо расправляющегося с ним, несмотря на неполную доказанность его вины. Он хочет бросить «чудовищный вызов

---

[3] С. Эйзенштейн. Избранные сочинения в 6-ти томах. М., «Искусство», 1963, т. II, стр. 70 Далее ссылки на это издание даются в тексте.

американскому обществу». И чтобы вызов этот звучал убедительно, отчетливо, разоблачительно, он вносит в сценарий, по сравнению с романом, три основных изменения: концепцию невиновности Клайда, изменение образа матери и исключение образа пастора Мак Миллана.

Первое, и главное, изменение — это доказательство невиновности Клайда Гриффита в преднамеренном убийстве Роберты. В романе сцена убийства дана заведомо неясно: Клайд приготавливает убийство, но в решительный момент колеблется. Удар фотоаппаратом по лицу, оглушивший Роберту и опрокинувший ее в воду, происходит почти непреднамеренно. Клайд мог бы спасти Роберту, но он этого не делает. А согласно христианской морали, убив Роберту в помыслах своих и не оказав ей помощи, Клайд виновен. Поэтому и проповедник Мак Миллан, и даже мать Клайда, верующие христиане, признают его убийцей. Под их влиянием и Клайд умирает в сознании содеянного преступления и с чувством необходимости понести расплату.

Эйзенштейн решительно отказывается от христианской концепции. «Христианский софизм об единстве идеального (деяние в помыслах) и матерьяльного (деяния де-факто), забавно пародируя диалектические принципы, приводит (в романе. — *Р. Ю.*) к финальной трагической развязке» (II, 75). На вопрос Б. П. Шульберга: «Виновен или невиновен Клайд Гриффит в вашей трактовке?» — Эйзенштейн решительно отвечает: нет.

Умный продюсер, выслушав этот ответ, сразу понял, что это означает. «...тогда ваш сценарий,— сказал он Эйзенштейну,— чудовищный вызов американскому обществу!» (II, 69). А Эйзенштейн и не хотел скрывать того, что именно к этому он и стремился.

Позже он рассказывал:

«Мать мы «перестроили» как сумели.

Пастора Мак Миллана «поперли» вовсе из сценария» (II, 76).

А для психологического оправдания невиновности Клайда,— фактической его невиновности в убийстве, необходимой для социального обличения общества, заставившего Клайда мечтать об убийстве, а потом расправившегося с ним, удержавшимся на грани преступления,— Эйзенштейн испытывает настоятельную творческую необходимость в том, чтобы заглянуть во внутренний мир этого человека, понятого сценаристами во всей сложности и противоречивости. Так он совершил одно из своих величайших открытий — открытие «внутреннего монолога».

Еще до знаменитой сцены в лодке Эйзенштейн, как бы подготавливая последующее «соскальзывание» аппарата прямо «вовнутрь» Клайда, сделал эскиз внутреннего монолога в сцене получения первых чаевых:

«Человек широким жестом распахивает халат, достает из жилетного кармана монету в пятьдесят центов и дает Клайду. Клайд не верит своим глазам. Он изумлен до немоты. Собираясь рассмотреть подвязки, человек щелкает выключателем — яркий свет заливает комнату, счастливый румянец заливает просиявшее лицо Клайда.

— Пятьдесят центов!

Это выкрикивает какой-то незнакомый голос, и лицо Клайда озаряется блаженной, восторженной улыбкой.

— Пятьдесят центов!! — еще громче вопит неведомый голос, и оркестр играет какой-то бурный, ликующий марш. Словно во время торжественной мессы, музыка все нарастает, и отель становится подобен какому-то величайшему собору. Будто мощный орган, все громче становится величавая музыка, к ней присоединяется оглушительный хор, все вокруг гремит и грохочет, и на этом громовом фоне — щуплая фигурка подростка Клайда, зажавшего в кулаке свои 50 центов».

Этот эпизод отчетливо показывает «пути изобретения» внутреннего монолога. Обильный материал романа заставил Эйзенштейна широко использовать свой излюбленный принцип асинхронности. Так была нащупана возможность через звуковую часть фильма охарактеризовать психологическое состояние героя.

Эта возможность — шире и смелее — была использована и в сцене в лодке.

«Лодка скользит все дальше по темному озеру — и Клайд соскальзывает все глубже во тьму своих мыслей. Два голоса спорят в нем:

Сергей Эйзенштейн, Чарлз Чаплин и Григорий Александров на острове Каталина (США)

один — отзвук его зловещего решения, отчаянный вопль всех его надежд и мечтаний о Сондре, о высшем свете — твердит: «Убей!.. убей!..» Другой — голос его слабости и страха, голос жалости к Роберте и стыда перед нею — кричит: «Не надо! Не убивай!» В последующих сценах эти противоборствующие голоса слышатся в плеске поднятых веслами волн о борт лодки; шепчут в такт стуку сердца Клайда; вторят проносящимся в мозгу воспоминаниям и противоречивым душевным порывам; они непрестанно борются, то один берет верх, то вдруг слабеет, уступает — тогда громче слышится другой.

Под бормотанье этих голосов Клайд опускает весла и спрашивает:

— Ты говорила с кем-нибудь в гостинице?

— Нет. А почему ты спрашиваешь?

— Просто так. Думал, может, ты встретила кого-нибудь из знакомых.

Голоса вздрагивают от того, что Роберта в ответ улыбается и качает головой и, опустив руку за борт, для забавы брызгает и плещет.

— Ни чуточки не холодна! — говорит она.

Клайд опять перестает грести и пробует воду рукой. Но тотчас отдергивает руку, словно его ударило электрическим током.

Он берет фотоаппарат и снимает Роберту, а неотвязные голоса все звучат у него в ушах. Клайд с Робертой завтракают, потом собирают кувшинки, а голоса твердят свое. Соскочив на минуту с лодки, он оставляет на берегу свой чемодан,— а голоса становятся все громче и терзают его.

«Убей!... Убей!» — а Роберта, счастливая, преображенная верой в Клайда, вся сияет и радуется жизни. «Не убий... не убий!» — а лодка неслышно скользит в тени мрачных елей, и на лице Клайда отражается внутренняя борьба,— и тут раздается гулкий протяжный вопль водяной птицы.

Победно звучит: «Убей!.. убей!» — и тогда Клайду вспоминается мать. «Малыш, малыш»,— доносится из далекого детства, гром-

че звучит: «Не убий... не убий!» — и вдруг, совсем по-иному голос Сондры произносит: «Малыш... мой малыш!» — и когда ему представляется Сондра и все, что ее окружает,— крик: «Убей, убей!» становится резче, повелительнее, а при мысли о домогательствах Роберты он еще усиливается, яростный, пронзительный... но тут же Клайд видит перед собой Роберту — ее лицо, озаренное доверием и радостным облегчением, и ее волосы — они так хороши, он так часто гладил и перебирал их,— и, легко вытесняя тот, другой голос, нарастает призыв: «Не убий!» — теперь он звучит спокойно, твердо, бесповоротно. Спор окончен, Сондра потеряна навеки. Никогда, никогда недостанет у него мужества убить Роберту.

Клайд сидит, закрыв лицо руками, унылый и несчастный; это полное отречение и безнадежность. Потом он поднимает голову.

Весло тащится по воде; в левой руке у Клайда фотоаппарат. В лице у Клайда такое неистовое страдание, такая мука после перенесенной внутренней борьбы, что встревоженная Роберта осторожно перебирается поближе к нему и берет его руку в свои. Клайд внезапно раскрывает глаза и видит совсем близко ее лицо, полное тревоги и нежности. В порыве невольного отвращения он отдергивает руку и вскакивает. И нечаянно, без малейшего умысла со стороны Клайда, фотоаппарат ударяет Роберту по лицу. Губа у Роберты рассечена; вскрикнув, она падает назад, на корму лодки.

— Роберта, прости, я нечаянно!

Первое естественное движение Клайда — к Роберте, на помощь. Но она испугана. Она пытается встать, теряет равновесие — и лодка переворачивается.

И опять гулко, протяжно кричит выпь. На воде медленно покачивается перевернутая лодка.

Над водой появляется голова Роберты.

Вынырнул Клайд. В лице его — безмерный ужас, он делает движение к Роберте, хочет ей помочь.

Роберта, испуганная выражением его лица, пронзительно вскрикнула, заметалась, поднимая фонтаны брызг — и скрывается под водой. Клайд готов нырнуть за нею — и вдруг замешкался, заколебался.

Вдалеке в третий раз гулко, протяжно кричит выпь.

По зеркальной глади озера плывет соломенная шляпа.

Лесная чаща, неподвижные горы. Темная вода чуть заметно плещет о берег.

Мы слышим всплески и видим Клайда, он плывет к берегу. Всплыл, лег на песок; потом медленно садится, одна нога так и осталась в воде, он этого не замечает.

Потом его начинает трясти, дрожь все усиливается, он бледнеет и привычными движением, как всегда в минуту страха или страдания, весь съеживается и втягивает голову в плечи. Замечает, что одна нога у него в воде, и подбирает ее. Пробуждается мысль, и тогда дрожь стихает. И мы слышим эту мысль:

— Что ж, Роберты нет... ты ведь этого хотел... и ты не убивал ее... это несчастный случай... свобода... жизнь...

И совсем тихо, с нежностью, словно нашептывая ему на ухо, тот же голос прибавляет:

— Сондра.

Клайд закрывает глаза. И в темноте звучит:

— Сондра.

Слышен ее смех, ее ласковый голос.

— Сондра...»

И все же сценарий еще не полностью выражал замысел Эйзенштейна. Позднее, в статье «Одолжайтесь!», он описал этот эпизод еще более сложно, еще более полифонично. Верный своему принципу разрабатывать художественные приемы в режиссерских заметках, в монтажных листах, Эйзенштейн, по-видимому, продолжал работу над эпизодом, пока боссы «Парамаунта» изучали сценарий.

Еще позднее, в своих теоретических соображениях о внутреннем монологе, в лекциях перед студентами ВГИКа, в мемуарных записках, Эйзенштейн неизменно связывал возникновение своей дерзкой идеи о «внутреннем монологе» с творчеством Джойса, со своим намерением ставить «Улисса». В «Одолжайтесь!» он сделал экскурс и к возникновению внутреннего монолога в литературе, проследил «скольжение из объективного в субъективное и обратно» в творчестве Э.-Т.-А. Гофмана,

Новалиса, Жерара де Нерваля и других романтиков. В этих размышлениях он отдал честь считаться родоначальником приема «внутреннего монолога» Эдуарду Дежардену, французскому романисту конца прошлого века, «упразднившему (в своем романе «Срезанные лавры». — *Р. Ю.*) различие между субъектом и объектом в изложении переживаний героя» (II, 77).

Линия Гофман — Новалис — Дежарден — Джойс (к ним можно прибавить Гертруду Стайн и Дос Пассоса) могла бы насторожить приверженцев реализма, побудить их отнести прием «внутреннего монолога» к декадентским, антиреалистическим, модернистским нововведениям в кино. Однако позднейшие исследования советских литературоведов открыли частое применение этого приема в творчестве Л. Н. Толстого (вспомним монологи Наташи Ростовой, Андрея Болконского, героев «Анны Карениной» и «Воскресения»). Да и не у одного Толстого. Материал тут так обилен и разнообразен, что у меня нет здесь возможности углубляться в вопрос о литературной генеалогии эйзенштейновского открытия. Ограничусь поэтому тем, что отошлю читателя к интересной статье Т. Мотылевой «Внутренний монолог и поток сознания»[4] да еще к диссертации болгарского киноведа Неделчо Милева «Выразительные средства современного киноискусства», защищенной в Москве в 1966 году; автор диссертации нашел сочувственный анализ этого приема у Н. Г. Чернышевского.

Все это говорится для того, чтобы лишний раз подчеркнуть правомерность применения этого приема в реалистическом искусстве, в произведениях, ставящих своей задачей глубокое проникновение в психологию человека.

Об увлеченности Эйзенштейна идеей внутреннего монолога может свидетельствовать и столь характерная для него крайность сформулированного им вывода: «И как очевидно, что материал тонфильмы совсем не диалог. Подлинный материал тонфильмы, конечно — монолог» (II, 79).

Крайность этого суждения очевидна. Тем не менее на Всесоюзном киносовещании 1935 года советские кинематографисты, друзья и соратники Эйзенштейна, не только не обратили внимания на перехлесты, имевшиеся в этой формулировке, но не заинтересовались самой идеей «внутреннего монолога». Их интересы были обращены тогда к другим творческим проблемам и исканиям, и теория «внутреннего монолога» оказалась для них, представителей самой смелой, самой передовой кинематографии мира, пока еще не актуальной. Время достойной оценки этого достойнейшего эйзенштейновского открытия и его применения в творческой практике пришло позже.

Что же касается Б. П. Шульберга, продюсера из «Парамаунта», то его волновало одно: как поделикатнее развязаться с Эйзенштейном.

Попытавшись — для очистки совести — посоветовать ему другие способы экранизации («Нам бы лучше простую крепкую полицейскую историю об убийстве... о любви мальчика и девочки...») (II, 70) и поняв, что тот никогда не согласится вступить на такой путь, Шульберг не удивился и не взволновался. 23 ноября 1930 года он просто расторг с Эйзенштейном договор на том основании, что сценарий оказался слишком длинен. В нем ведь было больше договорных двенадцати бобин... Впоследствии Шульберг, правда, помогал Эйзенштейну вернуться из Мексики в Штаты и даже пришел проводить его, когда режиссер возвращался из США в Москву. Вообще Шульберг остался в памяти Эйзенштейна как человек обязательный и неглупый. Настолько неглупый, что быстро понял: Эйзенштейна купить невозможно.

Расставшись с несговорчивым советским режиссером, боссы «Парамаунта» решили передать постановку более сговорчивому режиссеру — Джозефу фон Штернбергу. Тот тоже «ничего против Эйзенштейна не имел». Он даже снимался с ним на рекламных фото вместе со своей постоянной «звездой» Марлен Дитрих. И тоже хлопотал о получении разрешения на выезд из Мексики в США, но в памяти Эйзенштейна Штернберг остался как предатель. Во многих местах «Автобиографических записок» Эйзенштейн старается сдержать свое презрение к режиссеру, сделавшему рядовой коммерческий

[4] «Вопросы литературы», 1965, № 1.

фильм из материала, который в руках Эйзенштейна мог бы стать мировым событием, мог бы обогатить язык кино внутренним монологом лет на двадцать раньше, чем это случилось.

С фильмом Штернберга тоже, впрочем, произошла история. Теодор Драйзер, отлично понимавший замыслы Эйзенштейна и безоговорочно согласившийся с его трактовкой романа, возмутился ремесленной поделкой Штернберга. Уделим этой истории несколько страниц, поскольку она малоизвестна и была принята Эйзенштейном очень близко к сердцу.

В журнале «Литература мировой революции» в начале 30-х годов была напечатана статья М. Уманской «Теодор Драйзер против Джесси Ласки»[5]. Вот как там описана тяжба, возникшая между писателем и бизнесменами от кино.

Вначале «Парамаунт» прислал Драйзеру сценарий Эйзенштейна. Писатель его безоговорочно принял. Тогда от «Парамаунта» пришло известие, что сценарий нужно сократить. Драйзер согласился, считая, что это сделает Эйзенштейн. Стал ждать. Месяц никаких сведений не поступало. Тогда, волнуясь за судьбу фильма, Драйзер послал свои советы, замечания по сценарию. В ответ получил телеграмму: «Теперь слишком поздно обсуждать сценарий, на будущей неделе начинаем съемки». Наконец после настойчивых требований Драйзер получил новый сценарий, написанный за один месяц неким Сэмом Хофенштейном для режиссера Джозефа фон Штернберга. Драйзер стал протестовать. Но от Джесси Ласки пришла лаконичная телеграмма: «Мы прилагали все усилия, чтобы связаться с вами... но теперь слишком поздно принимать ваши предложения». После этого Драйзеру ничего не оставалось, как поехать в Голливуд и, основываясь на пункте 10 своего договора с «Парамаунтом», потребовать созыва совещания по сценарию. Вот что гласит этот пункт, казавшийся писателю спасительным:

«Пункт 10. Покупатель («Парамаунт») согласен перед производством фильма представить на рассмотрение продавца (Драйзера) сценарий... для комментариев, советов, предложений или критики, которые продавец пожелает сделать, и дать продавцу обсудить сценарий со сценаристом названного фильма».

Однако и Джесси Ласки и Джозеф фон Штернберг отнеслись к предложениям Драйзера небрежно, даже презрительно. В одном из своих интервью тех месяцев Штернберг позволил себе сказать о Бернарде Шоу, что тот «опустошен уже двадцать лет назад», и добавил, что «это также применимо ко многим так называемым литературным гигантам, особенно к Теодору Драйзеру».

В таких условиях разгневанному и окорбленному Драйзеру не оставалось ничего другого, как уехать. А затем не прошло и четырех месяцев, как его пригласили посмотреть готовую картину.

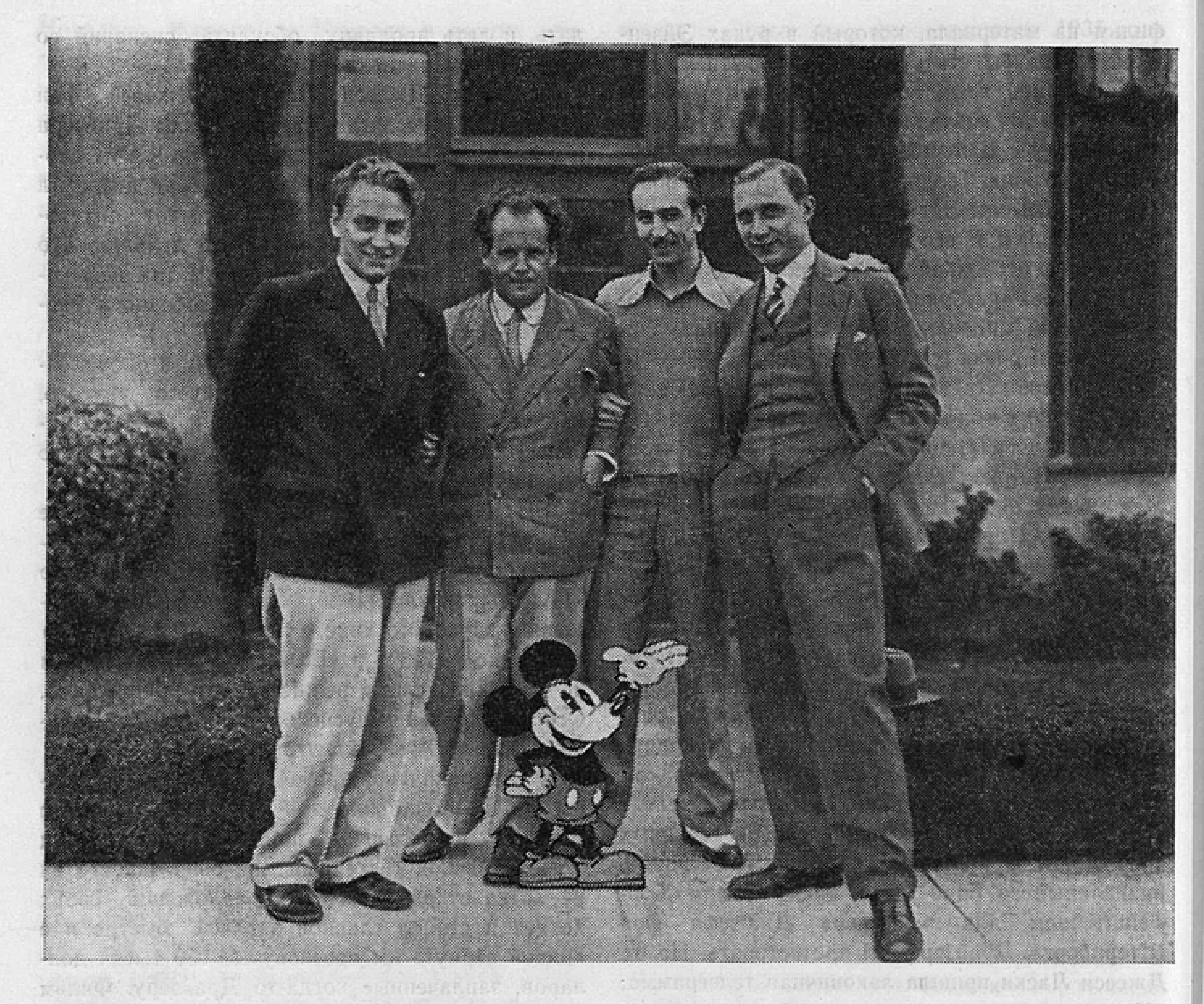
Штернберг, по-видимому, отнесся к работе над «Американской трагедией» как к проходному эпизоду. Он был тогда в зените славы: его «Голубой ангел» (1930) стал признанным шедевром звукового кино, а сделанные после него «Марокко» (1930) и «Бесчестие» (1931) если и не умножили славы режиссера, то упрочили ее. Особенно большим успехом пользовалась Марлен Дитрих. Тот факт, что Штернберг не занял ее в «Американской трагедии», хотя роль Сондры вполне подходила для нее, тоже говорит о том, что режиссер не придавал работе над «Американской трагедией» значения. Просто он не хотел отказываться от предложений своих хозяев и ставил главной задачей быстро и с лихвой вернуть им пресловутые 150 тысяч долларов, заплаченные когда-то Драйзеру. Фильм он сделал за четыре месяца. Главные роли играли средние актеры: Клайда — Филипп Холмс, Роберту — Сильвия Сидней, Сондру — Франс Ди.

В Госфильмофонде картины этой нет. А в тщательно составленной киноклубом ФРГ «Документации о фон Штернберге» (Мангейм, 1966) этому фильму отведено буквально несколько строк, да и то посвященных в основном процессу Драйзера и отрицательному отзыву о фильме Эйзенштейна.

По утверждению этого издания, Эйзенштейн назвал фильм Штернберга «чрезвычайно плохо инсценированной работой, настолько плохой, что он не смог досмотреть ее до конца».

---

[5] «Литература мировой революции», 1931, № 8/9, стр. 206—209.



Советские кинематографисты Г. Александров, С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ в гостях у Уолта Диснея (второй справа)

По-видимому, картина действительно была очень плоха. Это подтверждается и тем, что, просмотрев ее, Драйзер подал на директоров «Парамаунта» в суд «за крайне неправильное и даже клеветническое искажение романа».

В статье «Одолжайтесь!» Эйзенштейн с восторгом писал: «Сам Драйзер седовласым львом дрался за наше «искажение» его произведения и злобно судился с «Парамаунтом», формально внешне воплотившим протокол его сюжета» (II, 79).

Не слишком надеясь на правосудие, Драйзер разослал 26 июня 1931 года по редакциям газет, общественным организациям, а также официальным и частным лицам типографски отпечатанное «Письмо в «Парамаунт», содержавшее его претензии к фильму. Копия этого письма хранится в архиве Эйзенштейна (ед. хр. 296).

Претензии писателя еще более отчетливо и кратко были выражены в иске, составленном адвокатом Драйзера. Там говорилось: «При покупке прав на работу Драйзера было поставлено условие, что идеология, психология, главные проблемы и конечное разрешение романа будут воспроизведены полностью. Ценность труда, который признан одним из лучших американ-

ских романов, заключается в том, что он воспроизводит историю обыкновенного слабого юноши, подвергавшегося различным жизненным испытаниям, заканчивающимся большой трагедией. Книга в целом является обвинением нашей социальной системе. В противоположность этому фильм представляет историю заурядного убийства и показывает, как Клайд — лукавый, жадный и распутный — наказан за свое преступление. Другие действующие лица, как Роберта и Сондра, также искажены. Судебное разбирательство в романе считается одним из самых лучших описаний суда... На экране эта сцена совершенно смазана. Основной порок картины — это абсолютное искажение образа Клайда. В общем — вместо широко развернутой психологической темы — картина преподносит обыкновенную уголовную историю, вместо обвинений общественного строя — картина дает его утверждение. Таким образом, картина не только не является полным воспроизведением драйзеровского романа, но представляет собой полное его искажение»[6].

Адвокаты Драйзера были, вероятно, прекрасными, порядочными людьми, хорошими законниками, но... плохими политиками. Апеллировать к американскому суда, надеясь на то, что он привлечет к ответственности фирму за то, что фильм вместо осуждения американского общественного строя утверждал его, было по меньшей мере наивно. Как и следовало ожидать, суд, куда поступил протест выдающегося писателя, не только отклонил этот протест, но и решительно встал на защиту позиций «Парамаунта». Судья Витшиф, разбиравший дело «Драйзера против Ласки» в июле 1931 года в суде города Нью-Йорка, настолько открыто, явно сочувствовал адвокатам Ласки, что цинично пренебрегал протестами Драйзера против их развязных и оскорбительных реплик и даже выставил маститого писателя «за дверь», обвинив его в том, что он мешает спокойному судопроизводству. Что же касается идейной сути протеста писателя, то судья не скрыл своего «возмущения». Забыв о своем статуте судьи и превратившись в заурядного буржуазного политикана, не брезгающего никакой демагогией во имя своих классовых предубеждений, Витшиф разразился крикливыми сентенциями о морали и об искусстве, за которыми открыто проступало требование к писателям превозносить, а ни в коем случае не осуждать американский образ жизни.

Суждения известных писателей, критиков, общественных деятелей, привлеченных Драйзером, чтобы избежать предвзятости в оценке фильма, судья просто пропустил мимо ушей. Хотя среди высказываний, представленных суду, были такие высокие мнения: «Картина представляет собой грубое искажение книги, ее сюжета, характеров, положений, ее эмоциональной и эстетической ценности, ее социальной философии... Характер Клайда и его отношения с Робертой и Сондрой грубо искажены» (Патрик Корней); «Книга заставила меня думать, картина — нет» (Джеймс Муни); «Это совершенно другая история, даже не приближение к передаче романа кинематографическим языком» (Бертон Раско) и т. д. Но для Витшифа все эти суждения экспертов не представляли никакой цены. Вернее, они были скорее дополнительным и веским поводом для того, чтобы он пренебрег правдой и открыто встал на защиту... продюсера от оскорбленного им Драйзера. На суде Ласки цинично назвал «Американскую трагедию» одним из лучших фильмов своей компании. Ему ведь во что бы то ни стало надо было выиграть дело. Да и в поддержке со стороны прессы у него недостатка не было. Десятки буржуазных газет стали на сторону «Парамаунта», не преминув воспользоваться поводом для грубых антисоветских выпадов и для формулирования «идеологического кодекса», которого должны придерживаться писатели, если они не хотят, чтобы их сочли «плохими американцами».

Наиболее резко выступили газеты «Бостон рескрипт» и «Голливудский гражданин». Последняя прямо обвинила «большевиков Драйзера и Эйзенштейна» в желании превратить американцев в «рабов советской политической машины». Более умеренные газеты не решались на прямую поддержку хозяев «Парамаунта», ограничивались «сожалениями». Например, «Бостон Геральд» писала: «Что ж, американское кино и американская политика еще раз

[6] «Литература мировой революции», 1931, № 8/9, стр. 207.

Сергей Эйзенштейн и Луис Бунюэль в Голливуде

спасены от заражения, а кинозрители обеднели, лишившись бесценного урока живой и вдохновляющей режиссуры».

В своем вердикте судья Витшиф провозгласил: «Публика не для того ходит смотреть картины, чтобы убеждаться в неизбежности человеческой судьбы, а для того, чтобы собственными глазами удостовериться, что справедливость всегда торжествует и преступление несет заслуженную кару».

В статье Р.-О. Рика говорится: «Драйзер дело проиграл. Да и вообще он, по мнению американцев, становится некорректным человеком. Присоединил свой голос к голосу левых работников искусства, объединенных клубом Джона Рида. Заявил, что на президентских выборах будет голосовать за коммунистов... Требовал нарушения кодекса морали генерал-гофмейстера Уилла Хейса»[7]. Хвалил большевистскую кинематографию. В качестве вещественного доказательства оперировал на суде сценарием, сделанным советскими работниками. Одним словом, состав преступления, совершенно достаточный для того, чтобы его самого притянуть к суду.

Во время разбора дела судья был вынужден удалить из зала заседания Драйзера «за плохое поведение». Тот осмелился назвать лжецами представителей «Парамаунта», когда последние заявили, что Драйзер затеял всю эту историю для... рекламы самого себя.

Газеты пишут, что судья перед началом дела прочел роман и что это значительно облегчило ему вынесение приговора.

Фильма поступила в прокат»[8].

Так было завершено судебное дело, на котором Искусство, Правда, Человечность сделали

[7] Хейс Уилл — реакционный деятель, в 20-е и 30-е годы президент Ассоциации продюсеров и прокатчиков Америки.

[8] «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 62.

попытку привлечь к ответу американскую капиталистическую систему и ее слуг за попрание своих прав, а значит, и прав американской реалистической литературы. Американский суд, однако, не только открыто встал на сторону бизнеса, но и выдвинул программу приукрашивания действительности и замазывания кричащих противоречий капиталистического общества как единственную платформу, придерживаясь которой писатели в Соединенных Штатах Америки еще могут рассчитывать на поддержку со стороны закона.

Суд, таким образом, превратился в позорное судилище над Драйзером, что поняли и тогда же точно оценили представители американской демократии.

Ласки и Штернберг торжествовали. Процесс повысил сборы с посредственного, угоднического фильма. Драйзер был поражен. На пороге своего шестидесятилетия всемирно известный писатель, уже тогда пользовавшийся репутацией «живого классика», с предельной ясностью ощутил и жестокую, циничную силу американского правосудия, и опасность проявления каких бы то ни было симпатий к красным. К чести писателя надо сказать, что симпатий по отношению к Стране Советов он не изменил. До самой своей смерти в 1945 году, и особенно в годы второй мировой войны, он смело и громко поддерживал Советский Союз, прославляя его культуру, радовался его победе над фашизмом.

Эйзенштейна, когда разворачивалась судебная баталия, в Соединенных Штатах Америки уже не было. В эти дни в раскаленных солнцем зарослях мексиканского магея он, как всегда, всецело отдаваясь новой увлекательной работе, начал снимать свой мексиканский фильм.

Как до того Блез Сандрар, Драйзер был искренне и глубоко благодарен Эйзенштейну за внимание к своему роману. Он ни в чем не винил режиссера, мечтал о новых встречах с ним, о возможностях новой коллективной работы. Обо всем этом он написал Сергею Михайловичу в Мексику:

«1 сентября 1931 года. Нью-Йорк.

Дорогой Эйзенштейн!

Меня очень заинтересовало Ваше письмо, и я признателен Вам за сообщение Вашей точки зрения на существующие трудности. Ничто не огорчило меня более, чем их отказ поручить Вам съемку картины. Меня устраивало то, что у «Парамаунта» нет никого, кто бы мог ее сделать так же хорошо, как Вы, и их абсолютно узкопрактический и коммерческий подход, в результате которого они отбросили этот оригинальный план, привел меня в ярость.

Как Вы видите, я сделал все, что было в моих силах, чтобы предотвратить съемку, но прилагаемое судебное решение разъяснит Вам, что произошло. Вам будет известна точка зрения суда на кино как таковое в Америке, когда Вы ознакомитесь с этим юридическим толкованием.

Что Вы делаете в Мексике? Снимаете ли картину и если да, то какого типа, и удается ли Вам, находясь там, чувствовать себя хорошо?

Как Вы думаете, смогут ли когда-нибудь в России экранизировать «Американскую трагедию»? Мне бы этого хотелось. Во всяком случае, я хочу, чтобы Вы знали, с каким величайшим восхищением я отношусь к Вам и к Вашей работе. Я надеюсь, что придет время, когда какое-нибудь из моих произведений не только попадет в Ваши руки, но что Вы будете иметь возможность осуществить его постановку.

Читали ли Вы мою трагедию под названием «Руки гончара»? Если нет, буду рад выслать Вам экземпляр.

Как всегда, с наилучшими пожеланиями,
Теодор Драйзер»[9].

●

Хотя контакт с «Парамаунтом» был разорван с «обоюдного согласия» и без каких-либо материальных последствий для Эйзенштейна, все же судьба трех советских кинематографистов, оставшихся в чужой стране без средств к существованию, стала после этого еще более неясной и тревожной. Приходилось снова искать выход из создавшейся, в сущности безнадежной, ситуации.

---

[9] «Иностранная литература», 1958, № 1, стр. 243.

III. Мексиканская эпопея

Идеи у друзей Эйзенштейна были, но деньги для их осуществления отсутствовали. Наконец великому мексиканскому художнику Диего Ривере пришла в голову мысль свести Эйзенштейна с Эптоном Синклером и увлечь их обоих перспективой создания фильма о Мексике, про которую Диего не уставал вдохновенно рассказывать. Айвор Монтегю вспоминал слова Синклера, что было бы «неизбывным позором», если бы Эйзенштейн не поставил в Америке фильма.

В своей «Автобиографии» Эптон Синклер так описывает начало этой эпопеи: «Когда Сергей Михайлович Эйзенштейн, режиссер русского кино, порвал со своими хозяевами в Голливуде, он обратился за помощью к моей жене и ко мне. Он хотел поехать в Мексику и сделать независимый фильм о жизни туземцев, и мы принялись собирать деньги, чтобы это стало возможным» [10].

В сентябре — октябре 1930 года Синклер организует «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна», в который вошли его друзья и знакомые.

По непроверенным данным, в сборе денег для «Треста» участвовали Рис Вильямс, Уолдо Фрэнк, Теодор Драйзер, мексиканские художники Диего Ривера, Ороско и Сикейрос и еще некоторые литераторы, художники, артисты (называют Чаплина, Рубена Мамуляна). Однако суммы, которые они могли предложить, были столь незначительны, что их даже не оформляли юридически. Работодателем выступила жена Синклера миссис Мэри Крэг Синклер, ассигновавшая на это 25 000 долларов. Между ней и С. М. Эйзенштейном был подписан 24 ноября 1930 года контракт, который я цитирую по «Досье «Да здравствует Мексика!», приложенному к книге Мэри Ситон.

«Это предварительное соглашение между С. М. Эйзенштейном из Москвы, Россия, и Мэри Крэг Синклер из Пасадены, Калифорния, подтверждает следующее:

Ввиду того, что Эйзенштейн хочет поехать в Мексику и там руководить постановкой мексиканского фильма и что миссис Синклер выражает желание финансировать и, следовательно, обеспечить себе право собственности на вышеупомянутый фильм, Эйзенштейн обязуется отправиться в Мексику со своим ассистентом и оператором и оборудованием и посвятить себя, в меру своих способностей, на три-четыре месяца руководству постановкой вышеупомянутого мексиканского фильма, а также не снимать и не руководить постановкой никакого другого мексиканского фильма в течение последующих 18-ти месяцев для кого бы то ни было.

Кроме того, Эйзенштейн обязуется, что все фильмы, снятые или руководимые им в Мексике, все негативные и позитивные копии и все замыслы и идеи, воплощенные в вышеупомянутом мексиканском фильме, явятся собственностью миссис Синклер и что она может продать их любым образом и по любой цене, как захочет, и что она является единственной владелицей международных прав на вышеупомянутый мексиканский фильм и свободна обеспечить авторское право под своим именем.

Принимая во внимание вышеизложенное согласие, данное Эйзенштейном, и в полном убеждении, что он сдержит свое обещание снять в Мексике самый лучший фильм, на какой он способен как художник, миссис Крэг Синклер обязуется вручить ему сумму не ниже 25.000 долларов и вносить Эйзенштейну 10% со всех сумм, которые она сможет получать от продажи или аренды фильма после получения обратно вложенного с самого начала капитала, и передавать Эйзенштейну или его представителю копии всех деклараций и всех платежных смет, связанных с фильмом.

Это соглашение заключено на основе желания Эйзенштейна быть свободным и руководить постановкой фильма, согласно своему собственному пониманию, каким должен быть

---

[10] Upton Sinclair, Autobiography, N. Y. 1939, p. 793.

мексиканский фильм, и оно основано на полной вере в честность Эйзенштейна как художника и на его обещании, что фильм будет аполитичный и достойный репутации его гения...»[11].

Соглашение это, несмотря на внешнюю предусмотрительность, показывает деловую неопытность обоих партнеров. Финансовая сторона дела не слишком интересует договаривающиеся стороны. Эйзенштейн заботился о творческой свободе и о возможности снять такой фильм, какой подскажет ему изучение страны и народа. Мэри Крэг Синклер, конечно, увлечена Эйзенштейном, увлечена рассказами мексиканцев, но и заботится о судьбе своих денег. Обе стороны не представляют себе масштабов работы (три-четыре месяца!) и ее стоимости (сумма, предоставленная Эйзенштейну, была до смешного мала). Обе стороны надеются на взаимную порядочность, на талант Эйзенштейна и на удачу в работе над картиной.

Обращает на себя внимание оговорка об аполитичности фильма. Видимо, даже сочувствующему социализму Синклеру воззрения Эйзенштейна казались опасными. О южанке и католичке миссис Синклер и говорить не приходится.

Сотрудники Эйзенштейна с некоторым недоверием отнеслись ко всей этой затее. Но если для Александрова и Тиссэ, строго говоря, выбора не было, то Айвор Монтегю решительно отказался участвовать в «мексиканской авантюре». Эйзенштейн, увлеченный перспективой увидеть страну ацтеков, не обратил внимания на его доводы, и Монтегю уехал в Англию.

Несовершенство контракта сказалось быстро. Эйзенштейн понял, что не позаботился о прокате фильма у себя на Родине. И поспешил исправить это. Миссис Синклер пошла ему навстречу. В архиве Эйзенштейна сохранилась фотокопия письма, заверенного нью-йоркским нотариусом Р. Ребушем:

«Пасадена. Калифорния. Декабрь 1, 1930 г.

Дорогой товарищ Эйзенштейн,

Я охотно вношу изменения в наш договор от 24-го ноября 1930 о Мексиканском фильме и тем обусловливаю безвозмездную передачу его Советскому правительству для демонстрации в пределах СССР. Мэри Крэг Синклер»[12].

Труднее было урегулировать финансовую сторону. Работа над фильмом вместо трех-четырех месяцев затянулась более чем на четырнадцать месяцев, и несмотря на то, что ни Эйзенштейн, ни его сотрудники не получали никакого гонорара, кроме оплаты дороги, гостиниц и питания, Синклеру пришлось потратить много больше предполагаемой суммы. В упомянутом выше «Досье» Мэри Ситон приведено много писем и интервью Эптона Синклера, в которых писатель жалуется на то, что Сергей Эйзенштейн совершенно разорил его.

Вероятно, это правда. Писатель не был богат. Да и деньги были не его, а жены — женщины, по-видимому, своенравной и экспансивной. Недовольство Синклера Эйзенштейном всячески подогревал младший брат жены, некий Хантор Кимбро, молодой бездельник, находившийся с Эйзенштейном в качестве личного представителя своей сестры. Вместо того чтобы учиться у Эйзенштейна и стараться обеспечить ему нормальные условия работы, Кимбро сначала бездействовал, а потом начал сознательно вредить. Он сорвал посылку в Москву киноматериалов о землетрясении, он выкрал из чемодана Эйзенштейна фотографии и рисунки (некоторые из них были сатирического и фривольного характера) и переслал их частично в мексиканскую полицию, частично — Синклеру. Наконец, он ввязался в какую-то драку с мексиканским носильщиком и нажаловался своей сестре, будто бы Эйзенштейн нанял этого мексиканца, чтобы убить его, Кимбро, и даже снабдил носильщика оружием.

Стараниями Хантора Кимбро и миссис Синклер отношения между Эйзенштейном и Эптоном Синклером резко испортились. Синклер позволил себе, после отъезда Эйзенштейна в Москву, распространять про него, в частных письмах и разговорах, гадкие и глупые сплет-

---

[11] Mary Seton Eisenstein, op. cit., p. 406—407.

[12] «Искусство кино», 1958, № 4, стр. 151.

ни, повторять которые противно и бессмысленно. Но даже при всем этом рассерженный писатель нигде и никогда не упрекал Эйзенштейна в корысти, в расточительстве, в тратах на себя. Обвинения Синклера сводились к тому, что его разорили «на пленку». И действительно — группа Эйзенштейна сняла около 80 000 метров негатива (Синклер назвал цифры 72 000, 76 000; Александров — 80 000; Тиссэ — 82 000), так что одна только стоимость пленки превышала сумму, первоначально ассигнованную на все предприятие.

История работы трех советских кинематографистов, снявших в местах, где не ступала нога европейца, уникальный художественный документ, могла бы стать материалом для увлекательного романа. Материалы фильма, хранившиеся в фильмотеке Нью-Йоркского музея современного искусства, а также кадры, вошедшие в фильмы других режиссеров, несколько десятков поразительных фотографий Эдуарда Тиссэ и несколько десятков талантливейших рисунков Эйзенштейна могли бы стать иконографической основой этого романа. В автобиографических записках, лекциях и некоторых статьях Эйзенштейна разбросано много острых наблюдений, заметок, мыслей. Память о Мексике и любовь к ней он сохранил до конца своих дней. Бесценные сведения есть и в не опубликованных еще дневниках и переписке Эйзенштейна. Мною, например, были опубликованы в альманахе «Прометей» пятнадцать писем Эйзенштейна к Л. И. Моносзону, написанных в 1931 году[13]. Л. И. Моносзон, интеллигентный и деятельный кинематографист, ведал тогда небольшой советской торговой фирмой «Амкино», пытавшейся прокатывать в США советские кинокартины. Он искренне старался помочь Эйзенштейну и всячески содействовал ему. Письма к Моносзону раскрывают немало фактов самоотверженной работы Эйзенштейна и его товарищей в невероятно тяжелых условиях. Достаточно заглянуть в штатные расписания современных съемочных групп, чтобы понять, какие усилия надо было приложить, чтобы снять 80 000 метров художественного материала — втроем!

Я пишу не роман, поэтому многие детали истории постановки фильма, несмотря на их красочность, опускаю. Меня сейчас интересует не как, а что снимал Эйзенштейн, что он хотел осуществить. Но именно для этого мне придется, сохраняя событийную канву, приводить некоторые факты.

Уже 5 декабря 1930 года Эйзенштейн, Тиссэ и Александров в сопровождении Хантора Кимбро пересекли мексиканскую границу на станции Ночалес. В Голливуде их провожали друзья, несколько журналистов, в том числе Сеймур Стерн, редактор журнала «Экспериментальное кино». Эйзенштейн был возбужден, острил.

В Ночалес их встречал Диего Ривера с группой молодых художников и журналистов, взволнованных и обнадеженных прибытием прославленных советских мастеров, желающих бескорыстно помочь им в создании фильма. Некоторые из этих молодых энтузиастов — Августин Арагон Лейва, Адольфо Бен Маугарт, Габриэль Ледезми — и другие работали потом у Эйзенштейна в качестве ассистентов, актеров, переводчиков, администраторов, носильщиков, курьеров... Они же принимали активное участие в борьбе за завершение фильма.

Торжественность встречи не помешала мексиканской полиции... арестовать «нежелательных русских до выяснения причин их прибытия». Дипломатических отношений между СССР и Мексикой тогда еще не было. «Нежелательным русским» пришлось обращаться за помощью к дипломатам Соединенных Штатов.

Они снеслись с Нью-Йорком и Голливудом. Оттуда друзья Эйзенштейна прислали заверения, рекомендации, протесты. Мэри Ситон говорит о телеграмме протеста, подписанной Альбертом Эйнштейном, Бернардом Шоу и Чарли Чаплином. Эйзенштейн ни о чем таком не упоминает, хотя ему не могла не запомниться такая телеграмма хотя бы по редкостной своей оперативности: Чаплин был в это время в Голливуде, Эйнштейн — в Швейцарии, а Шоу — в Лондоне.

---

[13] «Прометей», М., «Молодая гвардия», 1972, № 9, стр. 185—199.

В американских газетах появились сообщения об аресте Эйзенштейна и о том, что мексиканская полиция проверяет его коммунистические намерения. По этим сообщениям, Эйзенштейн через 24 часа был выпущен, но остался под надзором для дальнейшего собирания материалов о его коммунистической деятельности. Подозреваемый телеграфировал Синклеру, тот телеграфировал в Вашингтон сенаторам Бора и Лафолетту, и после их телеграфного вмешательства — «расследование» было прекращено.

Обосновавшись в Мехико, группа начала многочисленные поездки по стране, изучая ее и запечатлевая на пленку.

Диего Ривера, Давид Сикейрос и их молодые друзья, среди которых выделялся Аугустин Арагон Лейва, ставший верным сотрудником Эйзенштейна, наперебой рассказывали о своей стране, показывали ее достопримечательности, рекомендовали маршруты экспедиций. Сценария или хотя бы приблизительного плана постановки у Эйзенштейна не было. Однако литературу он уже успел подобрать. Основой для будущего фильма служили рекомендованная Диего Риверой книга Аниты Бреннер «Идолы за алтарями», только что вышедшая в Америке книга Карлтона Билса «Лабиринт Мексики», ряд изданий о мексиканской революции, в том числе репортажи Амброза Бирса и Бен Хекта. Сюжетные мотивы, заимствованные из книг, при встрече с мексиканской реальностью менялись, обрастали живыми деталями, неповторимыми подробностями. К числу друзей фильма вскоре присоединился испанский писатель Альварес дель Вайо, посещавший Эйзенштейна еще в Москве. В Мексике он был послом республиканской Испании и мог помочь Эйзенштейну не только дельным советом, не только своими глубокими знаниями мексиканской истории и культуры, но и защитить его от ретивой полиции, обеспечить внимание местной администрации.

В самом начале пребывания в Мексике группе Эйзенштейна представился случай проявить себя. 14 января 1931 года в городе Оахака произошло сильное землетрясение. Дороги были разрушены, и связь с бедствующим городом прервалась. Тем не менее советские кинематографисты на самолете, пилотируемом летчиком Г. Гриффином, 16 января первыми, раньше официальных лиц и спасательных экспедиций, прибыли в Оахака, по дороге пролетев над кратером вулкана Попокатепель. Тиссэ снял с воздуха вулкан, а затем — страшные разрушения в городе, продолжавшем сотрясаться от остаточных толчков. Один или несколько кадров снял сам Эйзенштейн — это единственный известный мне случай, когда он попытался лично выполнить функции оператора. Тиссэ шутил, что кадры, снятые Эйзенштейном, были легко отличимы благодаря их скверному качеству. Негатив был на следующий же день отправлен в Мехико. 22 января документальный фильм «Землетрясение в Мексике» С. Эйзенштейна, обычно не входящий в фильмографические списки (смотри, например, Избранные сочинения в 6-ти томах, т. I, стр. 569—571), уже демонстрировался в кинотеатре «Ирис».

В архиве Эйзенштейна сохранился лист надписей к этому документальному фильму, посланный им в Мехико вместе с начерно смонтированным негативом. Вот этот лист:

«Ориентировочные надписи к смонтированному негативу картины «Землетрясение в Мексике» (негатив смонтирован в последовательности, но длину кусков предоставляется определить Вам).

Надписи.

1. Экспедиция режиссеров С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова, оператора Э. К. Тиссэ и авиатора Г. Гриффина в центр землетрясения город Оахака.

2. 14 января 1931 года сильным землетрясением разрушено множество селений Мексики.

3. Вулканы молчат.

4. В центре вулканических земель город Оахака.

5. Река, протекающая около города, изменила направление.

6. 16 января аэроплан экспедиции прибывает к месту катастрофы.

7. Улицы города заполнены народом.

С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ на съемках фильма «Да здравствует Мексика!»

8. Потому что продолжаются подземные толчки.

9. Половина города уничтожена в несколько минут.

10. Землетрясение уничтожило...

11. Общественные здания.

12. Исторические соборы.

13. Дома богатых.

14. Дома бедных.

15. Дома богов.

16. Дома живых

17. и дома мертвых.

18. Сжигают трупы и скелеты обнаженных могил Пантеона.

19. Солдаты Армии разыскивают трупы под грудами камней.

20. Под этими камнями погибло 50 человек и священник.

21. Хоронят товарища.

22. Генерал Перез руководит работами по очистке города.

23. Его семья живет вне города...

24. Ибо его дом...

25. Губернатор Франциско Лупец Кортец.

26. Эти люди потеряли всё...

27. Их несчастье требует вашей помощи...

28. Конец». (Архив С. Эйзенштейна, ед. хр. 341).

Вместе с этим листом Эйзенштейн сохранил и афишу кинотеатра «Ирис». Фильм «Землетрясение в Мексике» великого русского режиссера «Серхио Эйзенштейна», характеризуется в этой афише как «самый верный рассказ о страшном национальном потрясении», «картина, снятая с самолета и с земли, со множеством достовернейших деталей катастрофы». После этих заверений следует текст надписей демонстрируемого фильма. При сравнении с «листом» Эйзенштейна видно, что первые 17 надписей немного сокращены. Да-

лее вставлены «ужасающие подробности»: «Сожжение останков жертв холеры-морбус, истребившей все в Оахака в 1860 году». «Под этим камнем лежат трупы женщины и ребенка». «Храм Мнахуатлан, который рухнул, придавив священника и пятьдесят верующих». (ед. хр. 342).

По-видимому, фильм Эйзенштейна был только слегка отредактирован: социальные мотивы в нем смягчены, а религиозные мотивы и ужасающие подробности усилены. В основном же фильм шел в соответствии с замыслом автора.

Выход сенсационного фильма чрезвычайно укрепил авторитет русских кинематографистов. Власти перестали им мешать. В одном из писем Моносзону (написанном по-английски для облегчения работы мексиканской цензуры, слишком долго задерживавшей русские тексты) Эйзенштейн (не без расчета на прочтение этого в полиции) сообщает о своих дальнейших официальных успехах.

«Мы только что провели неделю на одном из южных побережий — Акапулько — и сняли порядочно метров пленки Президента и его окружения, который оказал нам всяческое содействие... я был представлен президенту и после официального рукопожатия всё устроилось». Свои светские связи Эйзенштейн использовал для пропаганды советского кино: «Завтра или в среду я буду разговаривать с министром просвещения относительно проката наших научно-популярных и учебных фильмов — я не забыл об этом!» [14]

К сожалению, хлопоты Эйзенштейна (и в других письмах он часто пишет о прокате советских картин, о желании читать лекции и доклады) встречали непреодолимые трудности. Рукопожатия рукопожатиями, разговоры разговорами, а советских фильмов в Мексику не допускали. Еще более огорчительно было то, что фильм «Землетрясение в Мексике» из-за разгильдяйства, а может и быть, и злого умысла Кимбро, который должен был переправить его, в Москву так и не дошел. Появление в Москве документального мексиканского фильма Эйзенштейна могло бы изменить настроение руководителей советского кино, все чаще высказывавших свое нетерпение и раздражение по отношению к «загостившимся» за океаном кинематографистам. Не сохранился и экземпляр, демонстрировавшийся в кинотеатре «Ирис». Таким образом, единственный документальный фильм Эйзенштейна нужно считать утраченным.

В течение всего января, непрерывно разъезжая по Мексике, Эйзенштейн работает над сценарием. Огромное количество впечатлений не позволяет ему остановиться на каком-либо ограниченном сюжете. Мексика, обступая его со всех сторон, поражает контрастами. «...географическим сожительством разнообразнейших стадий культуры...» — как он сформулирует впоследствии (I, 538).

Попытки ввести сверхсовременную индустриализацию по американскому образцу существуют рядом с деревнями, живущими по обычаям древних инков: католические монастыри сохраняют ритуалы средневековой Испании, а народ чтит христианских святых языческими игрищами; по всей стране гремят еще отголоски революции, повторяются имена Эмилиано Сапаты и Панчо Вильи, а в гасиендах, похожих на крепости, помещики чинят суды и расправы, распоряжаясь не только трудом и жизнями крестьян, но и их женами, детьми. Эпохи сменялись перед глазами Эйзенштейна, как диапозитивы. Он понял, что сможет создать поистине исторический фильм, не прибегая к инсценировкам. И неутомимый аппарат Эдуарда Тиссэ запечатлевает на новых и новых сотнях метров так дорого достающейся Синклеру кинопленки все новые и новые образы живой истории Мексики за два тысячелетия.

Эйзенштейна охватывает неистовство труда, пафос созидания. Он готов работать без сна, без пищи, без отдыха. Он доводит до изнеможения даже могучего Тиссэ, не говоря уже о мексиканских помощниках-энтузиастах. И когда дожди или отсутствие кинопленки приходят на выручку его валящимся с ног сотрудникам, Эйзенштейн продолжает работать в одиночку.

---

[14] «Прометей», цит. изд., стр. 187.

Мексиканские дети — участники съемок фильма «Да здравствует Мексика!»

К нему возвращается былая страсть к рисованию. Когда-то скептические отзывы художников и журналистов охладили пыл юного карикатуриста. А сейчас, то ли под влиянием своеобразия Мексики, то ли от огромного творческого подъема Эйзенштейн взял карандаш. И в его удивительных рисунках встает Мексика, ее природа и люди, ее прошлое и настоящее. Медлительная пластика огромноглазых женщин и детей, ацтекская самоуглубленность и испанский темперамент. Целые сюиты рисунков как бы сопутствуют фильму, соревнуясь со светописью Эдуарда Тиссэ, а во многом и опережая, определяя ее.

Но не только рисовал Эйзенштейн. Его «Дневники» полны записями дерзких планов, конспектами книг, философскими размышлениями.

В дневниках обычно записывают события, встречи, впечатления. Всего этого у Эйзенштейна почти нет. Хотя и событий, и встреч, и впечатлений было у него в изобилии. Вероятно, он полагался на свою память. И она не подвела его, судя по мемуарным записям сороковых годов, полных ярких, конкретных, зримых зарисовок минувшего. «Дневники» же служили Эйзенштейну для конспектирования замыслов, для улавливания ассоциаций, для кристаллизации мыслей.

В не опубликованных еще «Дневниках» он делал записи для книги о «Выразительном человеке» — о выразительном движении.

Вот, например, запись в Техуантепесе 20 февраля 1931 года:

«Посылка. Проблема постановки созидания перед аппаратом выразительного события.

Что значит выразительное?

Максимально познаваемое.

Что значит познаваемое?

Познание лишь через подражание — воспроизведение. Мы не знаем сущности явления и предполагаем идентичность его в другом с ощущением, возникающим в нас при подражании ему.

...Нам надо сделать то же с мистикой художественного явления, что сделал Маркс с мистикой протекания соц. процесса,— вскрыть схему процесса...

«Препарирование» события и состоит в обнаружении (Аналитическая работа) и удо-

боподражаемой преподаче («композиция» явления) процесса протекания явления.

Все явления протекают согласно положения и законам диалектики. Секрет для каждого частного случая — приложение к правильному месту принципа диалектики.

Это труднейшая задача режима, если идти к делу не через голову явления — приложение, а идти «с низов» — кропотливый анализ — затем результативно собираемый — «обнаружение», где пролегает, в хаосе внешних фактов, диалектическое их единство».

Он делает множество интереснейших, порой парадоксальных записей о пафосе, о конфликте, о смехе, о ритме. Например, в феврале 1931 года:

«Что же такое переживание?

Конфликт между явлением и вашим отношением к нему — пульсирующая смена напряжений в данном конфликте — ритмическая конфигурация». И несколько ниже:

«Ощущение ритма есть вовсе не шестое чувство, а... все пять».

Все смутные, неисследованные, овеянные мистицизмом и непознаваемостью творческие процессы он стремится осознать и объяснить и видит единственный к этому путь — через диалектику.

В своем бесценном блокнотике он записал: «Наслаждение» диалектикой — единством многообразия и многообразием единства. Мы привыкли орудовать «ею», как скальпелем, рецептом, бензином. Здесь — как доброе старое вино. Пьяниться диалектикой».

Но это высокое опьянение не затуманивает мысли. Наоборот! Он посягает и на формулирование сущности диалектического метода, и на конкретное применение его к своим кинематографическим проблемам, например к монтажу. Вот запись в Тетлапайяке, 23 августа 1931 года:

«Собственно диалектический метод познания состоит в разложении явления на противоположности и затем рассмотрения его в их единстве. Рассмотрение их (в) многообразии — опять разложение. То есть с сущностью явления проделывается в познании то же, что с матерьялом в более низкой стадии познания — искусстве...

...Предельной «материализации» принцип находит в монтаже, где явление разлагается в многообразие точек зрения на один предмет (углы и кадры) и затем монтажом собирается воедино — в единый угол уже не съемки, а зрения на предмет, явление...

...(Единство противоположностей — во внутриконфликтном сочетании рядом стоящих кусков одной цельности.)»

Вот торопливо набросанные, неотработанные, но пронзительно точные мысли о творческом процессе в киноискусстве — о диалектике монтажа. И таких мыслей в «Дневниках» — множество.

Однако теория и рисование — это только отдых! Отдых от съемок. А съемки движутся вперед. Фильм растет, выстраивается.

В джунглях Юкатана советские кинематографисты снимают развалины пирамид и города племени майя Чичен-итца. У древних скульптурных портретов майя Эйзенштейн ставит современных крестьян и поражается сходству. Национальные черты сохранились через тысячелетия. Тиссэ снимает ряд удивительно красивых кадров-сравнений живых и каменных лиц.

Неподалеку от Чичен-итца, в городках Мерида и Пуамала, сохранивших облик времен колонизации Кортеса, местные жители по просьбе Эйзенштейна охотно разыгрывают перед аппаратом Тиссэ древние похоронные обряды племени майя. В Пуамале, на развалинах ступенчатых пирамид и у католического храма Лос Ромедиоз, построенного из камней святилища Солнца майя, снимаются сцены «Дня Голгофы», с мистерией, изображающей крестный путь Христа, с сотнями паломников, взбирающихся на коленях по каменным ступеням.

В окрестностях столицы сняты священные танцы в честь Святой Девы из Гваделупы. Вблизи шикарных пляжей курорта Акапулько — маленькая восьмигранная крепость — опорный пункт отрядов Сапаты. В гасиенде, среди бескрайних зарослей магея, на мексиканском высокогорном плато, под Тетлапайяком, снимается сюжет о жестоком произво-

ле помещиков над пеонами, и хозяин гасиенды, помещик, сеньор Хулио Сальдивар вместе со своими родственниками, гостями, слугами и лошадьми, охотно и, главное, бесплатно снимается в фильме, изображая средневековый произвол и нечеловеческие жестокости феодала. Пеонов же играют крестьяне, потомки рабов предков сеньора Сальдивара. В Мериде на настоящей арене снимается подлинный матадор, терпеливо проделывающий одни и те же небезопасные па, стараясь при этом, чтобы бык не налетел на камеру Тиссэ. А когда съемки переносятся на арену Мехико, в них принимает горячее участие Аркадий Бойтлер, бывший актер русской дореволюционной кинокомедии, бог весть как очутившийся в Мексике. И будущий корифей советской кинокомедии Г. В. Александров тщетно старается придумать Бойтлеру роль в мексиканской эпопее.

2 ноября 1931 года в Мехико снимается знаменитый «День смерти» — странное смешение католического Дня всех усопших и древнеацтекского языческого празднества Смерти. Этот день веселого панибратства со смертью, смеющегося траура, день пожирания сахарных черепов, напяливания черепов-масок, пляски скелетов-марионеток и танцовщиц в простынях с намалеванными скелетами, день особенно опасных коррид, пылающих фейерверков, торжественных богослужений... Снимать все это было непросто. Праздник выплескивался на современные улицы и площади, бушевал на фоне новейших зданий столицы. Но потом Эйзенштейн решил монтировать его встык с современными индустриальными эпизодами. Древнее перекликается с сегодняшним. Смерть улыбается жизни. И крупным планом очаровательного, черноокого, смеющегося мальчишки, вдруг выглянувшего из-за маски-черепа, этим кадром вечного торжества будущего над прошлым, жизни над смертью, Эйзенштейн хотел закончить свой фильм.

В процессе съемок план фильма, непрерывно совершенствуясь и изменяясь, принимал четкие очертания.

Сценариев было несколько. Главный, основной, так и не был написан. Он жил в голове у Эйзенштейна, в сердцах его сотрудников. Вариантов же было много, они возникали, как и большинство сценариев Эйзенштейна, не из творческой, а из организационной потребности. Первый же вариант был послан Синклеру на утверждение. Тот, уже в феврале 1931 года, отвечает, что «Трест» мешает ему писать книгу, что забот и хлопот слишком много, а денег уже не хватает.

Другой вариант сценария был послан вместе с большой пачкой фотографий Л. И. Моносзону для пересылки в Советский Союз. Судя по письмам, Эйзенштейн очень надеялся, что, прочитав сценарий и, особенно, посмотрев поразительные фотографии Тиссэ, руководители советского кино сменят гнев на милость и посодействуют продлению истекающего срока заграничной командировки. Вот начало одного из писем:

«Дорогой друг Лев Исакович!

Форменно подыхаем от жары. Таем...

Дней через десять будем в Мехико, откуда Вам пошлем первый сэтик фотографий — здесь материал набирается очень хороший — но жаль проявлять фото в такой жаре и неприспособленной обстановке.

«Подробный сценарий», думаю, не будет написан никогда — разве что после окончания картины! Но Set'ик его поедет к Вам, как только будет просветик времени его набросать (пока носим его наизусть) — снимаем очень много, и сегодня могу писать только потому, что Эдуард вчера объелся какой-то дряни на народном празднике, чем прервал безостановочную съемочную работу последних 12—13 дней. (Здесь Вам месткомов нет и некому отстаивать 36-часовой отдых на пятый день!) «Втыкаем» как говорится!..» [15]

В других письмах — шутливые описания нешуточных трудностей: жара, разноязычие племен, отсутствие дорог, болезни (у Эйзенштейна была тяжелая ангина, Александров целый месяц лежал в Мехико в лихорадке, все часто страдали желудочными заболеваниями от непривычной пищи и плохой воды) и обещания, что «Гриша скоро отстукает сценарий на ма-

[15] «Прометей», цит. изд. стр. 191.

шинке». В результате — в Москву было послано приблизительное либретто.

«Подробный сценарий», увы, так никогда написан не был. После окончания картины, уже в Москве, Эйзенштейн написал краткий сценарий, основываясь на отснятом материале, с целью заинтересовать мексиканским фильмом советских руководителей и убедить их выкупить у Синклера пленку. Сценарий этот напечатан в журнале «Искусство кино» [16]. Он ярок и выразителен, но не отражает всего замысла, по которому создавался фильм. Эйзенштейн понимал, что досъемок сделать не удастся, поэтому центральной части — новеллы «Солдадера», из времен мексиканской революции, этот сценарий не содержит.

Более полно представляют фильм отрывки из сценария, опубликованные Мэри Ситон в ее книге «Эйзенштейн» [17], и ее описание, данное в журнале «Сайт энд Саунд» [18] (перевод находится в архиве Эйзенштейна, ед. хр. 326, л. 8—13). Однако и ее описания грешат неточностями, например, слишком много внимания уделено новелле «Сандунга», на материале которой Ситон позднее смонтировала фильм «Место под солнцем», не «посвященный памяти Эйзенштейна», как пишут теперь некоторые зарубежные киноведы, а с излишней смелостью сделанный ею в 1939 году, то есть когда Эйзенштейн был жив и здоров.

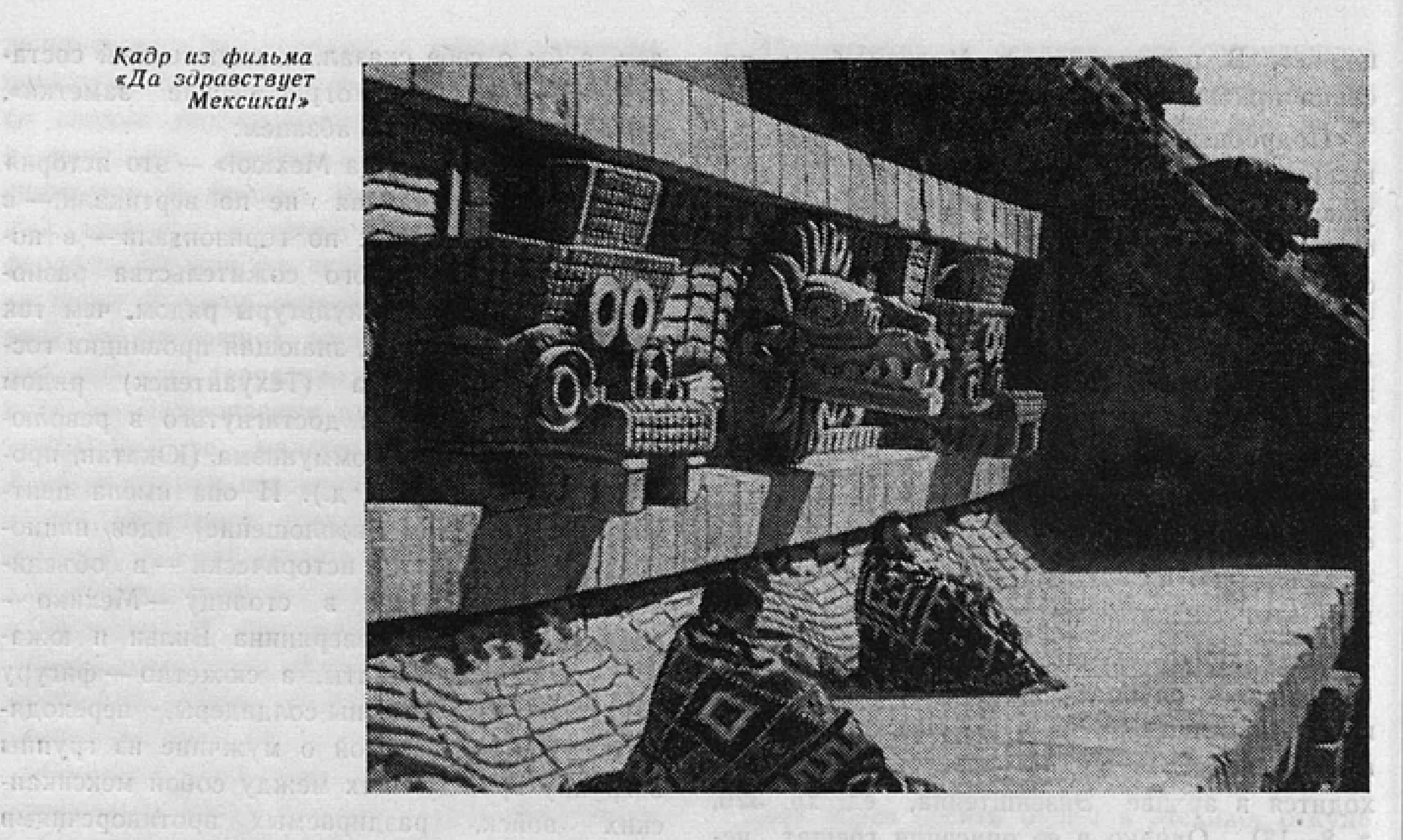
О его разрешении производить подобные эксперименты мне ничего не известно. Впрочем, в целой серии варварских, коммерческих поделок из гениального материала фильм Мэри Ситон, хотя и отличается вялостью и претенциозностью, все же не самый худший. Но об этом ниже. Вернемся к сценарной композиции, так до конца и не решенной Эйзенштейном потому, что окончательная композиция всегда рождалась у него за монтажным столом.

Поэтому приведу здесь краткую характеристику замысла фильма, сделанную Эйзенштейном во время болезни в 1946 году. Отрывок «...Если бы я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал...», включенный составителями в «Автобиографические заметки», кончается следующим абзацем:

«Наконец, «Que Viva Mexico!» — это история смен культуры, данная не по вертикали,— в годах и столетиях, а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революцию десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.). И она имела центральным эпизодом (воплощение) идеи национального единения: исторически — в объединенном вступлении в столицу — Мехико — объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиано Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины-солдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы в группу враждующих между собой мексиканских войск, раздираемых противоречиями гражданской войны. Она как бы воплощает физически образ единой национально-объединенной Мексики, противостоящей международным интригам, старающимся расчленить народ и натравить разъединенные его части друг на друга...» (I, 537—538).

Столь настойчивое выдвижение идеи национального единства, возможно, объясняется тем, что Эйзенштейн писал эту заметку в период дум о переработке и завершении своего фильма «Иван Грозный». В более ранних документах идея национального единства Мексики не столь резко выделена. Но, во всяком случае, все говорит о том, что новелла «Солдадера» должна была явиться идейным и композиционным центром фильма, задуманного как единство пяти частей. В первой, несущей функции пролога, говорилось о Мексике до завоевания Кортеса. В нее должны были войны кадры — сравнения скульптур и пеонов, а также эпизоды свадьбы и похорон по обычаям инков. Во второй — испанско-католическая Мексика («День Голгофы», бой быков, храмы на развалинах святилищ). Третью составляла новелла «Магей». Четвертую — «Солдадера» (причем революционные сцены

[16] «Искусство кино», 1957, № 5, стр. 109—113.
[17] Mary S e t o n. Eisenstein, op. cit, p. 204—219.
[18] ,,Sight and Sound'', N 31, Autumn, 1939.



Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!»

«Солдадеры» были как бы ответом на сцены притеснения и расправ в «Магее»). И пятую — «День смерти» — в параллельном монтаже с эпизодами индустриальной современной Мексики.

В книге «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» помещен живой, полный сочувствия очерк Габриэля Фернандеса Ледезми, искусствоведа и критика, мужа учительницы Исабеллы Вильясеньор, исполнявшей в новелле «Магей» роль невесты. Очерк этот содержит много интересных, хорошо подмеченных подробностей из мексиканской эпопеи Эйзенштейна. Мексиканским энтузиастам было понятно, что в культуру Мексики вносится огромный, неоценимый вклад, и они всеми силами старались помочь героической тройке советских кинематографистов.

Материал для первой, второй, третьей и пятой новелл был снят полностью. Новелла же о мексиканской революции требовала массовых конных сцен, военного реквизита, костюмов, профессиональной актрисы на роль Солдадеры. Всего этого Эйзенштейн получить не мог — не было средств. Отчаянные попытки заинтересовать фильмом мексиканское правительство или частных лиц не удавались, Кимбро видел в этом возможность ущерба для Синклеров и не только срывал переговоры, но всячески старался посеять в Пасадене панику. В результате его интриг Синклер (чьи расходы, действительно далеко превысили 25 000 и приближались, кажется, к 100 000 долларов) решительно заявил, что ни цента больше не даст и съемки считает законченными. 24 января Кимбро письменно объявляет Эйзенштейну об окончании съемок и о требовании Синклера немедленно явиться со всеми материалами в Соединенные Штаты.

Надо сказать, что отснятый негатив Тиссэ частями посылал в Голливуд для проявки и первой печати. Синклер знакомился с ним и очень высоко оценивал, что и побуждало его к дальнейшим тратам. В течение лета 1931 года он неоднократно писал Эйзенштейну, советуя ввести в фильм диалоги, ввести в фильм стержневую «связную историю». Эйзенштейна эти советы раздражали. Диалоги при тогдашнем уровне техники ввести было нельзя. У Тиссэ не было звукового аппарата. Пеоны-типажи не умели играть. «Связные истории», предлагаемые Синклером, шли вразрез с на-

мерениями Эйзенштейна. Он бранил Синклера в письмах к Моносзону, возмущался Кимбро, страдал от отсутствия денег и пленки, но работу продолжал.

А тут как снег на голову. Кимбро, не желая скрывать ликования, объявляет, что съемки прекращаются — денег больше не будет.

Оставалось подчиниться.

Нужно было прекращать съемки и ехать в Соединенные Штаты, к Синклеру.

Однако выехать из Мексики оказалось еще труднее, чем въехать.

Около месяца — с 17 февраля до 15 марта — Эйзенштейн, Александров и Тиссэ провели в маленьком пограничном мексиканском городке Нуэво-Ларедо в ожидании виз Соединенных Штатов. Обреченные на полное бездействие, без денег, в жалкой и грязной гостинице, создатели фильма о Мексике «гнили» в забытой богом дыре в ожидании благосклонного разрешения на въезд, о котором, по-видимому, не слишком хлопотали.

Вернее, хлопотали те, кому трудно было добиться успеха. Писал Альварес дель Вайо, писали мексиканские художники, писал Сеймур Стерн, писали друзья, оставшиеся в Голливуде. Они затеяли коллективный протест против задержки Эйзенштейна, но Чарлз Чаплин, Дуглас Фербенкс, Уолт Дисней, по неизвестным мне в точности причинам, протест этот не подписали. Из крупных деятелей кино его подписал Джозеф фон Штернберг, видимо желавший замолить свой грех с «Американской трагедией». Призывы общественности вызвали ответ реакционеров. Вновь активизировался майор Пиз, требовавший не впускать в США коммуниста, везущего фильм о мексиканской революции.

Наконец, в середине марта 1932 года визы были получены[19]. На старенькой, купленной еще в Голливуде автомашине, управляемой поочередно Александровым и Тиссэ, друзья тронулись на север.

Никакие передряги не сломили их боевого духа, их ненасытной жажды новых впечатлений. Показательны письма Сергея Михайловича в Москву матери Юлии Ивановне:

«15.III.1932. На бланке отеля Гамильтон, Ларедо, Техас».

«...Таких бурь, как за последнее время, наше плавание еще не знавало. Но вот положение хотя бы географически уточнилось: ехали машиной от Мехико до Ларедо. Завтра едем машиной же Ларедо — Нью-Орлеанс — Вашингтон — Нью-Йорк. Целый месяц просидели на границе из-за осложнений с визами. Переволновались очень, ибо отказ в визах в U. S. A. был бы «волчьим паспортом» на всю Европу.

Едем мы «транзитом» через Штаты (разрешение трехмесячное) и картину будем монтировать дома. Я очень, очень рад этому: во-первых, это раз-навсегда кончит всю эту идиотскую нелепость об нас, во-вторых, даст гораздо спокойнее сделать самую работу. Синклер и его «семейка» оказались подлейшими людьми, и мы будем рады быть от них подальше. Пожалуйста, не пиши ему — после всего, что они проделали — они вовсе не стоят твоих писем. Пока достаточно тебе знать, что он отказал с'авансировать нас деньгами на то, чтобы мы могли Вам кое-что послать (деньги на дорогу мы не решались трогать — и так у нас оставалась от них только половина). Сейчас из-за другого его подвоха от них уже почти ничего не осталось и придется как-нибудь «устраиваться» — ну, нам не привыкать за эти три года и если никаких осложнений с технической стороны не будет для картины — все более или менее будет в порядке. Драки впереди еще немало, и мы с головою ныряем в «автопробег», который помимо прочей прелести на добрую неделю снабдит нас «экстерриториальностью» — т. е. разрывом связи со всеми делами и неприятностями!

Картину нам по нашей программе закончить не дали, но я глубоко уверен, из того, что есть, можно сделать... больше чем достаточно. Заснятый материал — первоклассный и план, сведенный из-за сокращений, может быть, даже «спружинит» ее к лучшему. Если не будет подвохов, надеюсь все будет в порядке. О звуке еще ничего сказать не могу. Засиживаться

[19] Вероятно, 14, а не 16 марта, как указано в Летописи. Избранные сочинения в 6-ти томах, т. I, стр. 583.

Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!»

не думаем, но упускать возможности добрать все нужные материалы по технике и по всему интересному тоже не собираемся» (ед. хр. 1552, л. 1, 2).

А через несколько дней — в другом письме: «28.III.1932. На бланке отеля Сев. Каролайна».

«Дорогая матушка! Вот мы постепенно приближаемся к концу нашего удивительного путешествия — завтра к ночи думаем быть в Вашингтоне. Затем — New York и — домой! Проехали мы, на мой взгляд, самую интересную часть Америки (не считая больших центров) — негритянский юг. У меня есть несколько друзей — негритянских деятелей (борьба с линчами, культурное развитие расы и т. п.) и через них мы были введены в самую настоящую обстановку и атмосферу. Я даже делал доклад в негритянском университете (New Orleans), а сегодня — пасхальное воскресенье — докладывал о Союзе в... Черной баптистской... церкви!

Все города здесь старо-колониальные, совершенно старо-французские начала XIX века. Плантации — empire — так же привозной, как наш усадебный, подмосковный! Интересно — чрезвычайно...» (ед. хр. 1552, л. 5, 6, 7).

Сколько нужно было иметь душевной силы, сколько убежденности в своей правоте, чтобы, оказавшись в столь безнадежно бедственном положении, верить в свой фильм, продолжать свою миссию пропагандиста советской культу-

ры и еще восторгаться колониальным стилем и провинциальным ампиром южноамериканских усадеб!

Встреча с Синклером была холодной, даже враждебной. Синклер передал право переговоров адвокатам. У Эйзенштейна денег на адвокатов не было. К тому же из Москвы требовали немедленного возвращения. Представитель советских торговых фирм Богданов не мог поэтому хлопотать о продлении права пребывания в США. А виза у Эйзенштейна была короткая, транзитная. Срок ее истекал. Что было делать?

По свидетельству Александрова, Эйзенштейн пытался получить деньги на завершение фильма у Рокфеллера-младшего. Делал визиты писателям и художникам. Но, по-видимому, понимал, что чудес не бывает. А от «Парамаунта» поступали осторожные предложения купить материал. При проявке опытные дельцы могли распознать, что он собой представляет. Но права на продажу были у Синклера. Да и Эйзенштейн, уезжающий на родину, хотел монтировать его сам. Он требовал и умолял, он уговаривал адвокатов Синклера послать ему материалы в Москву, как только они будут проявлены, отпечатаны и просмотрены Синклером. О досъемках «Солдадеры» уже речи не было. Надо было спасать снятое...

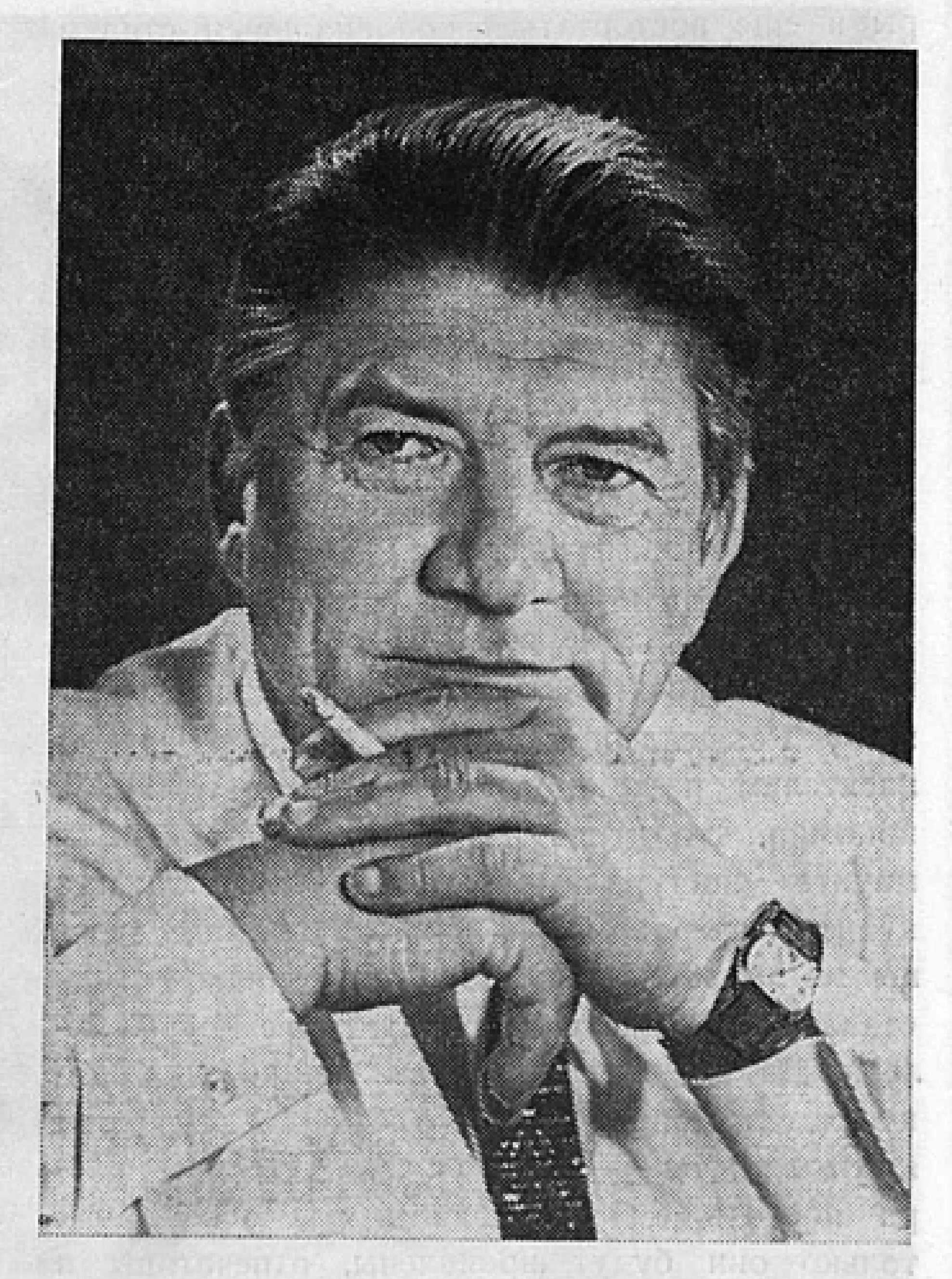
Домой! Скорее домой... Там можно все объяснить, получить опору, деньги на завершение фильма...

Встревоженный покидал Эйзенштейн 7 апреля 1932 года Америку. У причалов Нью-Йорка к отплытию парохода «Европа» прибыло лишь несколько провожающих. Среди них — Б. П. Шульберг, сохранивший, несмотря на неудачу своих начинаний с советским режиссером, безукоризненную вежливость, даже с оттенком личной симпатии. Прозвучали гудки, и Эйзенштейн, криво улыбаясь, попытался шутить: «Самое время сказать что-нибудь историческое!» И невозмутимый Шульберг, вынув изо рта сигару и обращаясь к двум-трем толкавшимся вокруг репортерам, торжественно проговорил: «Это был благородный эксперимент!»

Шульбергу он обошелся в несколько тысяч долларов.

Эйзенштейну он стоил почти трех лет жизни и гибели не только множества надежд и планов, но и шедевра, достойного всемирной славы.

В 1946 году, смертельно больной, он писал: «Иронией постараемся преодолеть и этот случай смерти — смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения» (I, 153).



Н. Крючков

Ради жизни...

Беседу ведет и комментирует Л. Бояджиева

Несколько лет назад прошел по нашим экранам фильм. Прошел спокойно, не вызвав вокруг себя волнений и споров. Фильм не «взрывал», не «намечал новые пути», он бесхитростно рассказывал довольно простую и трогательную историю о том, как старый шахтер, разыскивая собственного ребенка, признал своими шестерых взрослых парней, из которых ни один не был его настоящим, «кровным» сыном.

«Адрес вашего дома» — так называлась картина — не обратил бы на себя специального внимания, если бы не одно обстоятельство. Центральную роль старого шахтера исполнял Николай Афанасьевич Крючков. И когда этот проживший большую жизнь человек мысленно возвращался в свое прошлое и на экране появились кадры воспоминаний, мы стали свидетелями уникального явления. Со старой, слишком контрастной пленки улыбался совсем молодой паренек. Вот он в забое, вот на трибуне, а вот он солдат, офицер... Режиссеру не пришлось сочинять «легенду» и искусным «омолаживанием» возвращать актера в его юность. Молодой Крючков и все его герои, строившие, воевавшие, белозубые и горячие, соединились в одном образе парня из нашей истории — трудной и счастливой истории нашей страны.

Около ста экранных жизней прожил Н. А. Крючков, менял фамилии, профессии, адреса, знаки отличия на воинском обмундировании, проходил ступенька за ступенькой все этапы жизни Родины. Не участливым зрителем происходящего, не старательным статистом, а полноправным хозяином, творцом ее истории. Озаренный трудовым горением Клим Ярко («Трактористы»), молодой рабочий Трофимов, стойкий революционер-ленинец («Яков Свердлов»), комсомольский вожак Андрей Сазонов, воспитывающий строителей города юности («Комсомольск»), красногвардеец Сидоров («Человек с ружьем»), командир партизанского отряда Юкка («За советскую Родину»), лейтенант Сергей Горлов («Фронт»), капитан Сафонов («Во имя Родины»), знаменитый Парень из нашего города — Сергей Луконин и многие

другие герои Крючкова, самоотверженные, искренние, уверенные в справедливости своей миссии на земле, были самыми живыми и самыми романтическими представителями экранного поколения, рожденного революцией.

Прошли годы. Беспокойные парни, рвущиеся вслед за своим героем на «самую передовую», будь то шахты, новостройки, колхозные поля или поля сражений, стали дедушками. Да и самому герою пора дать покой своим натруженным рукам, пора растить внуков. Вот он, немного погрузневший, с глубокими морщинами пришел в наше время, когда другая молодость под другие песни уходит трудными маршрутами. Уж не для того ли появился он, чтобы, сравнивая, вздыхать о прошлом или, восхищаясь, смахивать слезу умиления? Нет, он пришел как полпред высоких коммунистических идей, в «труде и боях» рожденного гуманизма, чтобы передать эстафету глубоких патриотических чувств, своей веры, своего горения, чтобы собственным примером показать силу активного, действенного добра.

Не случайно новый герой Крючкова очень «подвижен в пространстве». Он как бы стремится увеличить площадь соприкосновения с сегодняшним днем, внедряясь в самую гущу жизни.

...Он за рулем московского такси. Приходят и уходят пассажиры, растворяясь в массе «гостей и жителей столицы». Обыкновенный, нелегкий рабочий день. Мелькают лица, характеры, истории, мелькают улицы, переулки, переходы. Но нет в этом опытном шофере профессиональной безучастности. Нет равнодушия.

...Он колесит страну в поисках сына, потерянного мальчиком в годы войны. Разные парни проходят перед ним со своими бедами и радостями. Разные, но не чужие, все — свои.

Мир, в котором действует герой Крючкова,— понятный, обжитой, отвоеванный и отстроенный им самим. Он его создавал, он за него отвечает — потому так активны его поступки, так богаты сильные чувства.

Герой Крючкова предельно реален и одновременно поднимается до своеобразного символа эпохи. Он один из миллионов и как бы воплощает лучшее, что есть в этих миллионах. В нем сконцентрирована биография страны. Но представляя прошлое, он передает наследникам некий идейно-нравственный «генетический код», составляющий основу человека новой формации, человека будущего.

Что же это за феномен — герой Крючкова?

Попробуем выяснить это у самого Николая Афанасьевича.

●

Крючкова я долго не могла застать дома. К телефону подходил кто-нибудь из домашних и неизменно сообщал, что Николая Афанасьевича нет в Москве и точно неизвестно о сроках его возвращения. Наконец в трубке знакомый хрипловатый голос торопливо, как с подножки уходящего вагона, сообщил: «Уезжаю. Прямо сейчас уезжаю! Нет, надолго, в Таджикистан. Съемки!»

Два месяца спустя: «Да, да, только что вернулся, через час поезд в Ленинград, съемки!»

И после Ленинграда: «Каждый день — на «Мосфильме», когда буду дома — не знаю. Конец года, фильм кончаем».

И вот встреча условлена: «Завтра, на Казанском вокзале. Сына провожаю... Да нет, по сюжету. Последний эпизод снимаем!»

Странно после столь длительной «погони» за актером видеть Николая Афанасьевича, спокойно сидящего за столиком у дымящейся чашечки кофе. Погода сорвала эпизод «Вокзал», и наше свидание состоялось не на съемочной площадке, а в куда более спокойном месте — актерском буфете Театра-студии киноактера. Впрочем, спокойствие оказалось видимым. То и дело открывались двери, и каждый вновь пришедший, озаряясь широкой улыбкой, направлялся к Николаю Афанасьевичу. Приветствия, рукопожатия, доверительный шепот, вопросы, пожелания и упреки к столь желанному и, видимо, редкому гостю. В ответ оправдывающиеся жесты Николая Афанасьевича и знакомое — «Съемки!».

Но так как по «вине» обстоятельств у Николая Афанасьевича выдался ц е л ы й с в о б о д н ы й вечер, мы нашли более спокойное место, где наконец-то нам удалось поговорить как следует и не наспех.

—Ну и ритм у вас, Николай Афанасьевич! Не устаете?

— Я жадный, — вполне серьезный ответ. — Очень люблю свой труд. Вот кончаю очередную работу, и охватывает беспокойство: что же дальше? Хочется опять что-то играть. Ведь на мне лежит большая ответственность перед тем, что уже сделано перед моими героями, живущими на экране, и перед теми зрителями, которые придут посмотреть: на что он, Крючков, сейчас способен.

— Действительно, Николай Афанасьевич, чем вы заняты сейчас?

— Только что отснялся на киностудии «Ленфильм» в картине «72° ниже нуля» в роли Гаврилова, начальника санного поезда. Ох, и намерзся! И еще новую профессию освоил. В фильме «Мой друг» по повести В. Кунина «Местная анестезия» (у нас с Куниным еще с «Горожан» крепкая дружба) играю подполковника медицинской службы Прыгунова. Очень интересный человек, и история его замечательная и в то же время обыкновенная — сама жизнь, без сантиментов и красивых слов. У Прыгунова сын-пограничник (вот которого я сегодня на Казанском должен был проводить) погибает, и он спасает молодого парня, циркача, заменяет ему отца.

Подробно и азартно объясняет Николай Афанасьевич успешно проведенную героем операцию, привычно пользуясь медицинской терминологией, но, рассказывая о своем герое, все время путает «я» и «он». В его повествовании тесно переплетены глубокая личная любовь и восхищение близким ему человеком и требовательность художника к своему творению. «Замечательный человек этот Прыгунов, и я буду счастлив, если удастся воплотить и объяснить характер во всем его обаянии и сложности».

— А что объединяет многочисленных ваших героев, которые заставляли вас осваивать все новые и новые профессии, открывать новые черты характера?

— Какие только костюмы я не носил и каких профессий не «освоил». Был летчиком и матросом, сержантом и генералом, чекистом, шахтером, пограничником. Водил танк и под танк бросался, стоял на капитанском мостике и на самолете взлетал в небеса. Вел пленумы райкомов и заседания военных советов фронтов, уходил в дальний поход по тылам врага и «крутил километры» за баранкой московского такси. Моего героя расстреливали беляки в «Якове Свердлове» и в «Тревожной молодости», он взрывал гранатой себя и ораву гитлеровцев в «Звезде», его убивали в гражданскую и Отечественную, но он продолжал жить. И хотя годы идут и герой мой постарел, помудрел, но, меняясь внешне, внутренне он остался прежним. Остался Человеком, обыкновенным советским человеком — в разные времена жизни нашей страны.

— Крючков — это не просто фамилия известного киноактера. Это некий обобщенный образ, в котором ваши человеческие и профессиональные качества слились в единое понятие — героя эпохи. Есть произведения, имеющие яркий успех в определенное время и остающиеся в нем, уходящие вместе с ним в прошлое. Ваши герои — живые документы эпохи, и по этим документам мое поколение составляет свое представление о тех годах, когда наши отцы, такие же чубатые, смелые, веселые и упрямые, учились строить новую жизнь, а потом шли ее защищать. Для нас герои Крючкова на экране — это портрет поколения. Что вы сами, Николай Афанасьевич, думаете об этом феномене своей актерской судьбы, о взаимоотношении реальности и вымысла в вашем герое, его жизненной силе, долголетии?

— В чем же, в само деле, секрет популярности и долголетия героя? Что даешь от себя образу? Прежде всего свою убежденность, свое мировоззрение. Моих героев создавала сама жизнь. И я жил рядом с ними, в дружбе с ними и понимании. Поэтому-то я и говорю, что они воспитаны во мне, вошли в мою плоть и кровь, сформировались в мой собственный характер. Они рождались естественным путем — в них воплощалась моя биография, мой жизненный опыт, мое миропонимание.

Каждого из моих героев всегда принимали за «своего», как принимают и меня самого, а лучших из них народ усыновляет. Повторяю, моих героев создавала жизнь, я их не сочинял.

«Трактористы» (1939). Клим Ярко

А стремление найти, увидеть, разглядеть их в жизни, почувствовать сердцевину их поступков и устремлений — закон моего творчества.

В определении героя для меня существует понятие «мой человек», иначе я не смог бы его сыграть. Все, что я играю в кино, было «моим». Наверное, потому эти люди, пришедшие ко мне из жизни, вместе со мной, в дружбе со мной вернулись с экрана в жизнь и стали дороги многим поколениям наших зрителей.

Без любви и ненависти нет искусства. Его нельзя создать холодной душой в порядке торопливого обслуживания «очередной кампании». Нельзя добиться успеха, опираясь на одно профессиональное мастерство. Героя нашего времени надо и можно играть только внутренне вдохновенно, без всякого нажима. И я оставляю за собой право играть так, я не боюсь, что до зрителя это не дойдет.

В фильме «Трактористы», вышедшем в 1939 году, я играл парня, искавшего после демобилизации из армии самое нужное дело, такое, в которое не жалко было вложить всего себя. И стал мой герой бригадиром тракторной бригады в одной из МТС. Фильм не был прямым призывом идти в сельскую механизацию. Но это был по-настоящему агитационный, мобилизующий фильм. После него сотни тысяч парней поехали на работу в деревню. А ведь я и не предполагал, что политический эквивалент фильма окажется столь велик.

Я играл простого человека, прошедшего суровую школу дисциплины в армейском коллективе. Человека, которого никто не призывает и не «вовлекает», тем более не агитирует. Играл я увлеченно, потому что это была и моя жизнь. Играл и не думал, что вместе с постановщиком фильма Иваном Александровичем Пырьевым, вместе со своими друзьями-актерамы выполнял важнейшее задание партии. Не думал, потому что партия никогда не была понятием «вне меня». Партийность — явление органическое в каждом коммунисте. Идеями, делами партии я, Крючков, всегда поверяю свои личные поступки.

И вот прошел шквал премьеры фильма на

экранах столицы, и в одно радостное утро я проснулся, услышав по радио о награждении меня орденом Ленина за участие в фильме. Партия благодарила...

— Вас считают актером сугубо органичным, предполагая, что органика — всегда в какой-то мере изображение себя.

— Нет, это было бы слишком просто! Играть самого себя — это уже не столько органичность, сколько типажность. Помню, пришел я на первую пробу, говорят мне — играй! Вот сапожная мастерская, вот молоток, колодка, гвозди, рваная обувь. Сел, натянул на колодку башмак, гвозди в рот и тюкаю потихонечку, а где там «глазок» кинокамеры — мне все равно. Режиссер Барнет вдруг обращается ко мне: «Сеня!» (так звали героя фильма). «Чего тебе?» — откликнулся я. И эта сказанная мною уже от лица паренька-сапожника реплика решила мое участие в фильме. Потом объяснили: природная органичность, а откуда она взялась — не знаю. Знаю только, что на всю биографию такой органичности обычно не хватает. Ее накапливать надо, воспитывать, пополнять, обновлять жизненным опытом. Те, кто считает, что очень просто встать перед камерой и играть самого себя, просто не знают, не видят актерской кухни, не замечают огромного труда, который предшествует выходу на съемочную площадку. Играю ли я, снимаюсь или ожидаю новую роль, но работаю я постоянно, накапливаю беспрерывно.

Прежде чем сняться в «Трактористах», я поехал в одну из бригад МТС, пожил там, пробензинился, промаслился — зато в роли чувствовал себя очень свободно. А уже после такой подготовки, после того, как придет к тебе это ощущение свободы, я в к л ю ч а ю р у б и л ь н и к внутреннего творческого напряжения и веду с моим будущим зрителем немой, неслышный диалог. Зритель поймет этот диалог только тогда, когда актер говорит с ним на одном языке чувств.

— Что вы имеете в виду?

— И у меня и у моего героя слова не только на устах, но и в сердце. И если эти слова одухотворены большой мыслью, выражают большие чувства, то я смогу взволновать зрителя без излишней приподнятости и возвышенного пафоса. Тогда даже так называемый «лобовой» текст для меня, актера, перестает быть лобовым. Я сумею обогатить его эмоциями.

Думаю, что самое сложное в нашей профессии — суметь быть непритязательно простым. Иногда говорят: неинтересно, потому что нет перевоплощения! Но для некоторых «перевоплощение» ограничивается наклейкой носа и бороды. А перевоплощение состоит не в том, чтобы тебя не узнали, а в том, чтобы тебя непременно узнали в н о в о м качестве.

Мне кажется, что мои характеры в кинофильмах «Жестокость», «Суд», «Заблудший» интересны именно своей несхожестью с привычным представлением о «героях Крючкова». Перевоплощение — это когда меняются характеристики, но остается почерк художника, его личность, его видение мира.

— Но ведь зрители помнят и любят вас преимущественно по обаятельным, сильным, «положительным» героям. А здесь, в «Суде» и в «Жестокости» — другой Крючков, сложный, противоречивый. Как вы сами к нему относитесь?

— В сознании многих людей артист неразрывно сливается с его героями. И они начинают любить его за то, чем восхищались в его героях, чему подражали. Это, безусловно, прекрасно, но...

Ну, а если, играя таких героев, ты чувствуешь, что раскрылся еще не до конца? Что есть силы и, главное, желание поговорить со зрителями, опираясь на другие примеры, сыграть другие персонажи, которых порой и отрицательными-то не назовешь, но и от положительных они ушли?.. Ведь если с подлинно гражданской заинтересованностью вникнуть во все сложнейшие переплетения человеческой души, то можно дойти до самых истоков дурного и попытаться расчистить в этом человеке путь хорошему.

Помню, в фильме И. Пырьева «Свинарка и пастух» была у меня роль не то чтобы отрицательная, но и не совсем положительная — эдакого нахального добродушного парня. В инстанциях тогда фильм посмотрели и изрекли: «Зачем это Крючков такие роли играет?! На

«Парень из нашего города» (1942). Луконин

него люди должны равняться». Вот так некоторые понимали воспитательную роль искусства.

В фильме «Котовский» (режиссер А. Файнциммер) я сыграл сразу две роли — соратника Котовского Кабанюка и одесского бандита, уголовника Загари. Так вот, вторая роль запомнилась мне больше. Первая в основном выстраивалась по схеме, повторяла известные стереотипы, а эта была веселая, озорная роль, озорничать же в искусстве необходимо, это рождает хорошее самочувствие, ощущение свободы на сцене и перед киноаппаратом. Да, иные зрители «отрицательные» роли полюбившегося им «положительного» актера не очень-то принимают. Я намеренно взял в кавычки слово «отрицательные», потому что те, что сыграл я, — это образы не отъявленных злодеев, а людей, в которых борются разные чувства и побуждения.

В «Жестокости» мне важно было раскрыть серьезную, общественно-значительную мысль: человек не должен поступаться правдой, даже если к тому его склоняют обстоятельства, не должен изменять слову, идти на компромиссы с совестью. Он должен делать **свое** дело, соответствующее его призванию.

Я призывал глубже вглядеться в себя и в окружающих, подумать над тем, какой трагедией может обернуться чисто формальное отношение к своим обязанностям.

В фильме «Суд» я играл Семена Тетерина,

охотника, лесного человека, привыкшего жить по законам совести. Трудные минуты пережил мой герой, когда отошел от этих законов. Шаг, сделанный против собственных нравственных принципов, принес ему глубокие внутренние страдания.

Положительный ли герой мой Семен Тетерин? Для меня — бесспорно. Но характер его совсем иной, нежели у героев моей молодости. Он борется с самим собой. И эта борьба столь же трудна, а может быть, и еще труднее, чем борьба с обстоятельствами и людьми извне. В этом фильме мне пришлось больше размышлять, чем говорить. Я думаю, что это счастье для актера — иметь возможность не в одних словах — в напряжении мыслей, чувств раскрыть человеческий характер.

Однако образ начальника уголовного розыска из фильма «Жестокость» или Семена Тетерина из «Суда» воспринимался зрителями поначалу без всякого энтузиазма. Они были непривычны, не были «героями без страха и упрека». «Совершенно другой Крючков», — говорили тогда.

Да, конечно, я искал новые возможности, новые пути в собственном творчестве. Искал новые повороты, новые ракурсы разговора со зрителем. И для этого потребовались совсем другие краски, другое актерское решение. Не мудрено, что зрители не узнавали меня, прежнего. А я был счастлив: чувствовал, что еще какая-то неведомая до сей поры часть моего актерского умения наконец проявилась.

— В жизни почти каждого актера наступает время, когда он должен изменить свое амплуа. Для вас, Николай Афанасьевич, время это совпало с концом 50—60-х годов, порой, когда новые качества приобрел и весь наш кинематограф. Обостренный интерес к нравственной проблематике как бы объединяет все лучшие ваши роли «зрелого периода». С какого момента, с какого фильма, роли начался для вас этот новый этап?

— Прежде всего скажу, что и раньше я не обходил вниманием вопросы нравственные. Скажем, в каждом из моих «военных» героев я прежде всего искал нравственную основу их поступков. В людях, одетых в военную форму, подчеркивал черты гуманности. Так, наверное, можно было бы сформулировать мою творческую цель в работе над этими образами. Тема человеческой доброты, человеческого участия и тепла не покидала меня в суровых фильмах о войне. За это мне платили сторицей. Был, например, такой эпизод. В одном из фронтовых подразделений бойцы обратились ко мне с просьбой: «Ты нам ничего не играй — ты только покажись, что ты живой, товарищ Крючков». Вот высшая награда для актера!

Если же вернуться к нашей беседе о «новом экране» в моем творчестве, то для меня он в первую очередь связан со стремлением сыграть «усложненного героя». Конкретно — с моей работой не на экране, а на сцене, когда я с огромным удовольствием сыграл в Театре киноактера Любима Торцова в спектакле «Бедность не порок». Это один из лучших положительных героев Островского, тут столько красок, столько оттенков и переходов!

Вот с этой театральной роли, мне кажется, и открылось мое второе дыхание в кино. Думается, все сколько-нибудь сложные работы той поры берут начало от Любима Торцова. И комиссар из «Сорок первого», и начальник автобазы из «Дела Румянцева», и Семен Тетерин из «Суда»...

●

Актерская биография Крючкова началась с роли маленького китайчонка в постановке школьного драмкружка. Потом, уже юношей, когда он работал гравером-накатчиком на «Трехгорке», продолжая фамильную традицию, спектакли фабричного драмкружка проходили с обязательным его участием.

В 1927 году организовался московский Театр рабочей молодежи, и Крючков был один из первых, кто пришел в этот театр с жаждой учиться и стать профессиональным мастером сцены. Опытные режиссеры-педагоги Н. П. Хмелев, И. Я. Судаков, И. А. Савченко были его первыми учителями.

На одном из спектаклей кинорежиссер Б. Барнет обратил внимание на молодого актера и пригласил его сниматься в фильме «Окраина». С 1932 года, когда Крючков впервые предстал перед кинокамерой, для него на-

«Яков Свердлов» (1940). Трофимов — Н. Крючков. Я. М. Свердлов — Л. Любашевский

чалась «киножизнь», полная вдохновенной работы и увлекательных замыслов.

Но она никогда не отрывалась от почвы, на которой возрос талант актера, от среды, которой обязан он народностью своего искусства.

— Я всегда чувствовал неразрывную связь с теми, кто меня растил и воспитывал. Получил первый орден — душа переполнилась радостью, солнечно было, хотя день был пасмурный...

Николай Афанасьевич углубился в воспоминания, и я отчетливо представила неприветливый ноябрь 1937 года. По малолюдным переулкам Красной Пресни идет парень, широко и светло улыбаясь. В руке он сжимает пустую орденскую коробку. А на отвороте его пиджака поблескивает орден Красной Звезды...

— Так, с коробкой в руках, я и пришел на Малую Дмитровку, в ТРАМ, к тем, с кем были связаны мои первые шаги в большом искусстве.

А вот исполнилось мне 60 лет — и я почувствовал насущную необходимость отправиться на Трехгорку и отчитаться перед вырастившим меня рабочим коллективом.

Мне всегда хотелось перенести на экран знакомые черты московских рабочих парней, сверстников, друзей, среди которых я вырос, хотелось, чтобы они узнавали себя в моих героях.

Разумеется, я не повторял из роли в роль одни и те же найденные штрихи и детали. Я прежде всего искал то, что сближало меня и современников, что равно нас волновало, беспокоило, радовало. И конечно, в первую очередь старался показать неудержимую устремленность к новому, трудовой энтузиазм, неиссякаемую жизненную энергию. Мой герой, задорный и решительный, смелый и веселый, не боялся трудностей, всегда был на передних рубежах жизни.

Вы и сейчас, когда старые фильмы показывают на телеэкране, встречаетесь с моими молодыми героями, созданными в 30—40-х годах. В них мне виделось тогда и видится теперь отражение времени, того, которое мы своими руками творили, — «кипучей и могучей» жизни страны.

Пафос социалистического строительства, радость каждого дня, наполненного трудом и творчеством, какая-то особая страстность, ро-

«Сорок первый» (1956).
Евсюков

мантическая окрыленность — вот характерные приметы того времени, их мне и хотелось «преломить» в тогдашних героях, людях первых пятилеток.

Я вспоминаю, как возил фильм «Ночь в сентябре» на шахту. Тогда почин Стаханова прогремел, как набат, по всей стране, и появились сотни и тысячи таких, как мой герой Степан Кулагин — шахтер из этой картины. Отбойным молотком, своими рабочими руками они завоевали себе славу.

Теперь не тот шахтер. Пришла пора научно-технической революции. Появилась рабочая интеллигенция с государственным масштабом мышления. И задача искусства как следует, глубоко познать этого нового героя. Особенно молодого.

А молодежь у нас хорошая. Волосы эти длинные, наделавшие шуму, и всякое такое — просто издержки. Всегда были какие-то «моды»: на узкие брюки, на широкие брюки... Все это проходящее. Главное — другое, главное — то, что незыблемо: верность Родине, созидательный дух. Настоящая молодежь, то есть созвучная своему времени, — всегда на переднем крае: на стройках Кузбасса, Магнитки, КамАЗа, БАМа. Мы расчистили молодому поколению стартовую площадку, и уверен, оно не подведет. Будущее нашей страны — в надежных руках.

«Жестокость» (1959).
Начальник — Н. Крючков,
Малышев — Г. Юматов

— Николай Афанасьевич, вы несколько лет назад сказали, что каждый ваш новый образ — этап к большому образу положительного героя, которого бы хотели сыграть. За последние годы вами создан на экране целый ряд самых разных героев. Есть среди них тот, «самый главный»?

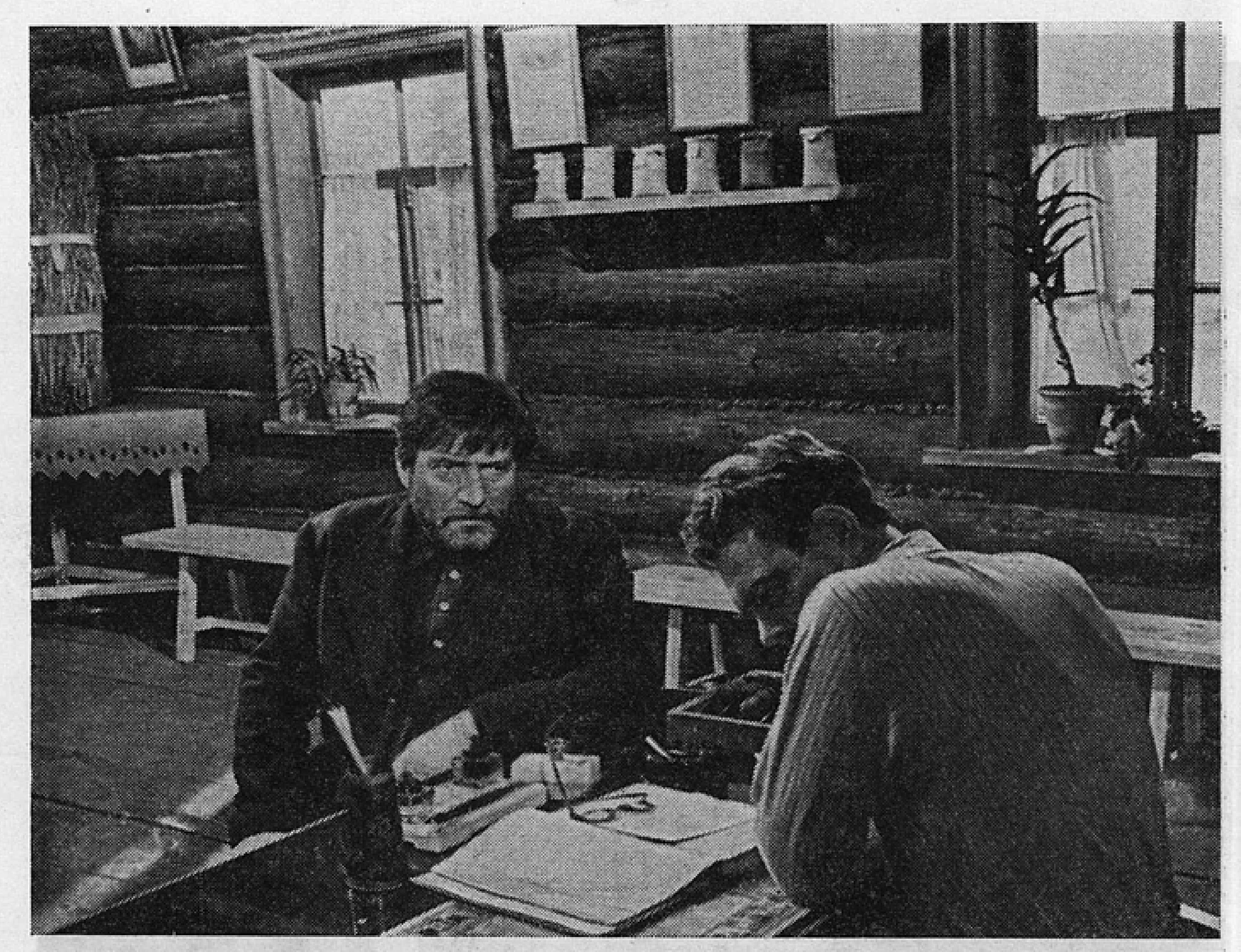
— Каждый из них — часть моей жизни, часть меня самого. Я очень много сил отдаю каждой своей роли и от каждой что-то откладываю в свою актерскую «копилку». Так происходит обогащение новыми поисками, новыми мыслями. Каждый раз увлекаешься своим героем и заново учишься жить.

Беспокойство и требовательность — вот принцип актерской профессии. И, конечно, труд. Вот почему из современных актеров мне очень по душе Вячеслав Тихонов — настоящий труженик.

Но трудиться приятно тогда, когда есть серьезный, яркий материал роли. А бывает, идешь на съемку, как на казнь. На герое гимнастерка или тельняшка, а внутри — пусто.

Говорят, нет плохих ролей, а есть плохие актеры. Я думаю, что есть плохие роли, а приходится играть их часто и хорошим актерам. И тогда уже труд совсем не в радость.

Когда ты создаешь образ, очень важно осознавать — от чьего имени ты выступаешь, кого защищаешь, кого ненавидишь. А это все



«Суд» (1962).
Семен Тетерин — Н. Крючков,
Донат — С. Крылов

должно быть заложено еще в роли. Но если ты играешь так называемого положительного героя, это требование к роли и к самому себе становится еще более обязательным. Ведь положительный герой всегда выразитель не только определенной социальной среды, но и своего времени. И актер вместе со своим героем должен чувствовать в себе пульс истории. Утверждая правду образа, он должен утверждать и свой собственный опыт советского патриота, строителя коммунизма.

Искусство не имеет границ, но оно имеет адрес. Оно должно его иметь — и это один из самых непреложных законов для любого произведения. И если ты настоящий художник, то ты обязан точно знать: с чем и к кому ты обращаешься. Ты обязан знать своего зрителя, его проблемы, его потребности, знать, что он ищет в искусстве, чего ждет от тебя именно сегодня.

Кино — моя любовь, моя жизнь. Трудно переоценить его мобилизующую силу.

Я уже говорил: за Климом Ярко сотни тысяч молодых людей пошли в деревню. Сто лекций этого не сделают. Вот она, конкретная помощь своей стране. И еще одно качество, без которого невозможно искусство, — интересность. Мертво киноискусство, когда его не смотрит весь народ. А убедить зрителя можно, только его заинтересовав. В этом смысле я поклонник Вс. Мейерхольда. Он знал, что зрителя необходимо увлечь.

«Горожане» (1976). Приезжий — О. Даль, Батя — Н. Крючков

— А кому из режиссеров кино, с которыми вам пришлось работать, вы отдали бы предпочтение?

— Трудно сказать. Мне довелось работать с замечательными художниками, которыми гордится наше искусство, — Борисом Барнетом, Всеволодом Пудовкиным, Иваном Пырьевым, Сергеем Юткевичем, братьями Васильевыми, Иосифом Хейфицем, Сергеем Герасимовым. Это крупные мастера, и работа с ними — мое актерское везение.

Вообще я не могу пожаловаться: приходилось творчески сотрудничать со многими интересными кинорежиссерами, и порой съемки шли одновременно...

Помню, в годы войны на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате запустили сразу ряд картин фронтовой тематики. И вот, представьте себе, я снимаюсь сразу в нескольких. Играю Сафонова в экранизации пьесы Константина Симонова «Русские люди» («Во имя Родины» — так назвал свою картину Всеволод Пудовкин). Играю в картине о Котовском у режиссера А. Файнциммера сразу две роли. Вовсю идет также работа над одной из самых дорогих мне ролей — ролью Сергея Луконина в фильме «Парень из нашего города», тоже по Симонову. Режиссер Константин Юдин снимает меня в комедии о герое-поваре Антоше Рыбкине. И, наконец, братья Васильевы приглашают в свой «Фронт», где я играю Сергея Горлова. Съемки идут буквально круглые сутки. И таких круглых суток было у меня в ту пору двадцать шесть подряд. Наконец сваливаюсь от истощения, попадаю в больницу, там меня кормят специальным раствором с ло-

«Адрес вашего дома» (1972). Байда (второй слева)

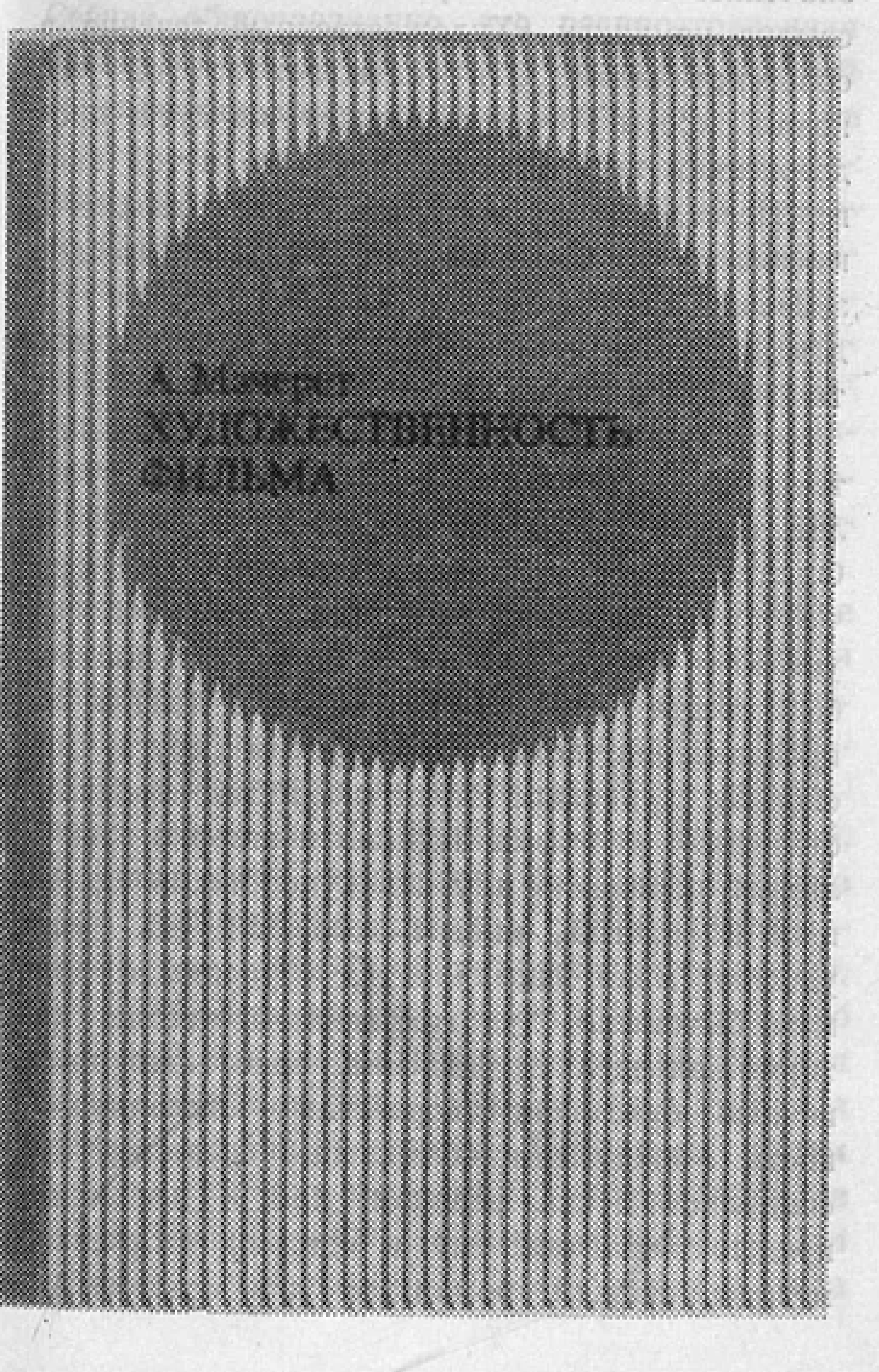
жечки. Выхожу — и снова на съемки. Нет, не ради славы, вовсе нет, не для того, чтобы лишний раз показаться в кадре или мелькнуть в титрах. Ради жизни, ради того, чтобы помочь в те тяжелые дни народу, стране...

— Я уверена, Николай Афанасьевич, что сегодняшняя короткая передышка — затишье перед новым боем. И хотя я мучаю вас «проблемными вопросами», вы вовсе не похожи на человека, склонного подводить итоги, да и вообще останавливаться на месте, пусть даже для короткого и заслуженного отдыха. Короче, что вам предстоит в ближайшее время?

— Предстоит многое. Собираюсь (правда, об этом еще рано говорить) «освоить» новую профессию — прокурора. Сценарий мне очень понравился. И еще мечтаю «Бедность не порок», тот самый, давнишний наш спектакль, почти в том же составе осуществить на экране. И вообще — планов много. Только вот врачи осаждают. Говорят, необходимо обследование. Подлечитесь, говорят, недельку полежите, отдохните Не-ет! Меня так уже однажды заманили «на недельку». Целый месяц держали. Не хочу я отдыхать! И на пенсию не выйду! Буду работать, пока ноги носят. Только движение, ощущение твоей нужности людям, причастности к их судьбам, нерасторжимости с делами страны — это жизнь. И это самое прекрасное, что может быть в нашей профессии. Не слава, не цветы, не овации...

Ан. Вартанов

Киноведение и кинотворчество



Современная наука — в том числе и наука о кино — стала делом коллективным. Все, начиная от определения важнейших для современного этапа развития науки тем до редактирования уже готовой рукописи, делается сообща. Самые сложные, не решенные еще наукой проблемы теоретического характера обычно требуют соучастия целого ряда ученых, чтобы всем вместе одолеть препятствие, которое не под силу взять в одиночку. Но даже в тех случаях, когда научное исследование ведет один ученый, то и тогда помощь, оказываемая ему коллективом, очень велика.

Александр Мачерет вот уже двадцать с лишним лет, выпуская книгу за книгой, ставит в них важнейшие — и что особенно существенно — мало или совсем неразработанные проблемы киноведения. Взаимоотношения таких компонентов киноискусства, как работа актеров и сценаристов, осмысление таких проблем, как становление и развитие художественных течений в советском киноискусстве, как особый характер реальности, воссоздаваемой средствами кинематографа на экране, как художественность фильма, понятая как эстетическая категория искусства, — вот перечень только основных тем, разрабатываемых в книгах, написанных А. Мачеретом.

В своей последней книге «Художественность фильма»[1] А. Мачерет, цитируя солидный литературоведческий труд, изданный коллективом ученых академического научно-исследовательского института, замечает — не без гордости, — что «за восемь лет, прошедших с момента выхода (в 1963 году) в свет моей работы о художественных течениях в советском кино[2], впервые в солидном научном труде отчетливо утверждалось не только существование в нашем искусстве творческих течений, но также признавалась необходимость разработки их эстетической сущности. А ведь двенадцать лет назад, когда я начинал работу над этой темой, понятие художественного течения не только было исключено из

---

[1] А. Мачерет. Художественность фильма. М., «Искусство», 1975. Ссылки на эту книгу всюду даются в тексте.

[2] Имеется в виду книга А. Мачерета «Художественные течения в советском кино». М., «Искусство», 1963.

научно-теоретического обихода, но вызывало у многих резко отрицательную реакцию: художественные течения трактовались как возбудители «групповщины» (стр. 100).

В этих словах Мачерета можно обнаружить многое из того, что позволит глубже и точнее понять как его последнюю книгу, так и все его теоретическое творчество.

Александр Вениаминович Мачерет, которому недавно исполнилось 80 лет, прожил в кинематографе долгую, интенсивную и разнообразную творческую жизнь. Он был сценаристом, режиссером, редактором, критиком и везде оставил заметный след в киноискусстве, проявил истинный талант. Мачерет обладает уникальным качеством, которое, уверен, позволило бы ему достигнуть многого и в любой другой области искусства: в каждом деле, которым занимался, он проявлял свою способность к подлинному творчеству, к самостоятельному и смелому анализу, к открытию нового.

Вспоминая сегодня написанные им сценарии, поставленные фильмы (в своих книгах Мачерет, анализируя минувшее, снова — для себя и для нас — раскрывает то главное, во имя чего эти сценарии к фильмам создавались), замечаешь общее в них. Больше всего Мачерет ценит в искусстве его способность свежо, по-новому, в образном, выразительном ключе воплотить человеческие мысли и чувства. Духовный мир современника — вот что он стремился выразить в своих фильмах и сценариях, вот что он непременно жаждал воплотить в кадрах своих кинопроизведений. Это же волнует его — как цель и как тема — и в его теоретической работе.

Вот почему художественное богатство искусства, несхожесть составляющих его произведений, особенности авторских почерков, разнообразие путей творчества, развивающихся в едином русле социалистического реализма, занимает главное место в теоретических исследованиях Мачерета. И гордость, с какой он сослался на академический литературоведческий труд, в котором нашел подтверждение собственным раздумьям, вызвавшим в момент их опубликования столько сомнений и кривотолков, состоит не столько в том, что коллектив ученых через восемь лет придет, по сути, к тем же выводам, к которым в одиночку, на свой страх и риск, пробивался Мачерет, сколько в научном признании той — с его точки зрения единственно верной — методологии осмысления художественных явлений современности, с позиций которой раскрывается поистине неисчерпаемое богатство творческих исканий и возможностей.

В новой книге А. Мачерета — как и в прежних его работах — большое место уделено ссылкам, цитатам, воспоминаниям. О некоторых из его воспоминаний я еще буду говорить ниже. Здесь же хочу заметить, что ссылка на с в о и научные труды для Мачерета — большая редкость. Он далек от желания фиксировать на них внимание, подчеркивать их значение. Тем более примечательна и важна ссылка на книгу «Художественные течения в советском кино». Она указывает на то, что новая работа Мачерета служит, по сути, продолжением исследования, начатого в той книге. Исследования в высшей мере важного, имеющего принципиальное методологическое значение не только для киноведения, но и для изучения всех видов художественного творчества в нашей стране.

Успехи, которые сделала наша эстетическая теория в послевоенное время в изучении проблем социалистического реализма, несомненны. Однако полно и глубоко характеризуя к а ч е с т в а творческого метода, справедливо указывая на то, что в его рамках не должно быть места ограничениям, которые делали бы произведения похожими друг на друга, поскольку правильно понятый метод социалистического реализма активно и широко стимулирует появление и успех художников «хороших и разных», многие теоретики все еще уделяют мало внимания тем ступеням и формам бытования художественного метода, которые определяют явления более крупные, нежели отдельная творческая индивидуальность. Между тем совершенно очевидно, что социалистический реализм, как и некоторые предшествовавшие ему в истории творческие методы, скажем, романтизм или критический

реализм, является настолько широким родовым художественным понятием, что интерпретирует и определяет развитие тех видовых категорий, которые служат переходом к последней слагаемой художественного процесса — отдельному произведению отдельного автора. В то же время исследователям все еще недостаточно ясны основания, опираясь на которые следует проводить классификацию. Добавьте к этому сложнейший спектр проблем и задач, вытекающих из особенностей социалистического реализма как метода, развивающегося в условиях многих и разных художественных школ, сложившихся внутри многонационального советского искусства, — и вы увидите, как много еще вопросов стоит перед нашей наукой.

Нельзя, кроме того, сбрасывать со счетов и стилистическое разнообразие произведений. Сейчас общепризнанно, что распространенная в свое время точка зрения, согласно которой социалистический реализм трактовался не только как метод, но и как стиль, была глубоко неверной, ограничивала творческое разнообразие советского искусства. Но достаточного внимания к учету и оценке всего разнообразия стилей, какое имеет наш кинематограф, в критике все еще нет. Больше внимания нам надо уделять и рассмотрению различных сторон художественной традиции, сложившейся внутри социалистического реализма.

Все это сделало необходимым появление исследований, где художественные категории рассматривались бы на материале особым образом сгруппированных произведений. Выявление признаков, по которым такая группировка могла производиться, закономерностей, лежащих в ее основании, неизбежно должно было привести (и привело) науку к установлению тех подвижных, диалектических связей, какие существуют между индивидуальностью художника и творческим методом, общим для всего советского искусства. Это была трудная задача, многих пугавшая. Ведь при таком подходе главное состояло в установлении не только принципиальных черт метода, но и присущей ему широты. Такова была задача философской эстетики. А затем наступал черед исследователей, рассматривавших теорию и практику отдельных видов искусств. На этой ступени в поле зрения исследователя попадали школы и течения, стили и направления.

В первое послевоенное десятилетие изучение теоретических проблем отдельных искусств проходило под определенным, весьма узким, углом зрения: общепринятой была идея, согласно которой специфика видов художественного творчества заключалась главным образом в материале искусства. Такой взгляд фактически снимал с повестки дня вопрос об особенностях отдельных искусств, сводя его к характеристике искусства вообще. Оживление теоретических исследований в середине 50-х годов привело к тому, что главный интерес пишущих на эту тему[3] сосредоточился на определении специфики видов искусства. А затем, когда пыл ищущих «специфику в чистом виде», несколько поостыл, теория увлеклась изучением категорий, касающихся уже отдельных компонентов кинопроизведения — начиная от формы сценария и кончая соотношением выразительных возможностей фильма.

Я, вероятно, сильно упростил объяснение причин, по которым не изучались художественные течения. Может быть, тут действовали даже и не эти, а какие-то совсем другие причины, не в этом суть, в конце концов. Важно другое: исследование этой сложнейшей проблемы почти в одиночку, с громадным риском потерпеть неудачу предпринял Александр Мачерет.

Впрочем, если говорить о причине интереса именно Мачерета к изучению художественных течений, то, наверное, мое объяснение явно грешит излишним усложнением. Ведь толчком для написания каждой из его книг никогда не были потребности только самой науки, нерешенные ее проблемы. Исследования Мачерета всегда начинались как от-

[3] Дискуссия о специфике кино, прошедшая в журнале «Искусство кино» в 1956 году (участники Ан. Вартанов, Л. Козлов, Карой Немеш, К. Пиотровский и др.), показала невозможность схоластическими приемами определить специфику кино «вообще».

клик на реальные процессы, происходящие в искусстве, на, если так можно выразиться, нужды творчества. Начавшийся во второй половине 50-х годов подъем нашего кинематографа породил немало ярких и непохожих друг на друга художественных явлений. На первых порах это, как и своеобразие многих произведений, необъяснимых с точки зрения догматически ограниченной критики, привыкшей оперировать двумя-тремя стереотипами, выглядело своего рода чудом, да и на самом деле тогда же, сразу по следам событий, трудно было сказать, откуда идет та или иная тенденция и как она будет развиваться дальше. И будет ли она развиваться вообще?! Наконец, многие спрашивали себя: а хорошо ли, что рядом возникают, сосуществуя, столь разные (подчас даже противоположные) творческие явления?

В этот-то период А. Мачерет и предпринял попытку на богатейшем историческом материале 20-х и 30-х годов проследить становление и развитие художественных течений в советском киноискусстве, обладающих своими особыми эстетическими свойствами. Тем самым на вопрос, поставленный кинематографической практикой конца 50-х годов, был если и не дан, то подготовлен ответ, в котором тогда так нуждалось искусство.

Было бы неверно сказать, что книга «Художественные течения в советском кино», о которой я здесь говорю, была встречена недоброжелательно, что громадный труд, вложенный в нее, не был по достоинству оценен в момент появления книги. Кинематографические периодические издания отозвались на нее приветственными рецензиями. Но ни авторы рецензий (говорю об этом с ответственностью, так как сам был в их числе), ни — что особенно важно — научные коллективы киноведов не развили, не обогатили достигнутое Мачеретом в своей работе, не использовали выводы, к которым он пришел, для исследования современного кинематографического процесса.

В новой книге Мачерета «Художественность фильма», посвященной в основном анализу советских фильмов последнего десятилетия, — новые герои. Из тех режиссеров, которые активно работали еще в довоенные годы (и с творчеством которых мы встречались на страницах предшествующего исследования), здесь остались лишь Ю. Райзман и С. Герасимов с их последними фильмами.

Важнейшим достоинством книги является то, что в ней показана преемственность и вместе с тем новизна сегодняшнего нашего кинематографа, его художественных течений по отношению ко всей истории советского кино. Показана в результате скрупулезного анализа тех черт искусства, из которых складывается стилистическая и содержательная общность, образующая в конечном счете течение в искусстве.

Я уже говорил о таком принципиальном для всех теоретических работ А. Мачерета качестве, как их неразрывная связь с кинематографическим процессом. Сам активный участник этого процесса, А. Мачерет во взгляде на кинематографические явления никогда не порывает с ними именно художнической связи. Режиссеры старшего поколения — это давние друзья (а то и соавторы) А. Мачерета, режиссеров среднего возраста он имел возможность или воспитывать, работая долгое время на «Мосфильме» редактором, или наблюдать на старте; молодежь в той или иной мере испытала на себе влияние его книг, статей, регулярно печатавшихся в «Искусстве кино», «Литературной газете», «Советской культуре».

Здесь особо следует сказать о мастерстве Мачерета-аналитика. Это, наверное, самая сильная сторона его киноведческого таланта. Первое, что бросается в глаза, — сама манера анализа фильмов. Кажется иногда, что Мачерет пересказывает картину, делая это очень подробно, обращая очень уж много внимания на частности. На самом же деле неторопливый анализ той или иной ленты обычно служит под пером Мачерета бережному — по крупицам — собиранию всего того, что составляет образную неповторимость произведения, его художественное своеобразие. Именно поэтому Мачерету так часто удается стать другом-зрителем, который знает (или

догадывается?) обо всех, даже самых потаенных, намерениях создателей фильма. Следя за его наглядными и в чем-то обязательно неожиданными, а для самого произведения такими простыми и естественными разборами лент, я всякий раз искал инструменты этого анализа. Некоторые заметны сразу же: громадная кинематографическая и литературная эрудиция автора, его способность к острому сопоставлению произведений разных видов искусства и разных периодов; умение (в чем сразу же чувствуется прошлое автора — режиссера и сценариста) не только идти вслед за автором фильма, но и быть самостоятельным, нередко предложить свое собственное решение творческих проблем, поставленных произведением; доброжелательность, идущая от влюбленности в искусство и понимания его истинной сложности.

Все это очевидно в работах Мачерета, все это служит средством для проникновения внутрь произведения, в самую его творческую суть. И тут, уже введя нас в мир фильма, Мачерет подготавливает нас для самого главного в своем анализе — для понимания возникновения, развития, трансформации образной мысли авторов, для восприятия художественной диалектики целого.

Я заметил: с мачеретовскими оценками нередко не соглашаешься, а с логикой, ходом его анализа соглашаешься всегда. Если он высказывает суждения о фильмах бегло, порой кажется, что в них много от присущей автору увлеченности, от стремления принять желаемое за действительное. Но достаточно погрузиться в стихию анализа, проникнуть во все обстоятельства, замеченные и по-своему понятые А. Мачеретом, как независимо от своего собственного, ранее выработанного отношения к фильму ты начинаешь если не соглашаться с автором, то, во всяком случае, сознавать, как глубоко и серьезно именно такое отношение к произведению, как много в нем существенного и важного — не только для понимания этой ленты, но и для ощущения процессов развития, характерных для всей нашей кинематографии.

Перечитайте, к примеру, в рецензируемой книге анализы фильмов «Дворянское гнездо» и «Дядя Ваня» Андрея Михалкова-Кончаловского. Они проведены с такой энергией и убежденностью, в них так много вскрыто связей с художественной литературой, с самой действительностью, с кинематографическим процессом, с личностью режиссера, с меняющими свой облик художественными течениями, что в результате возникает как бы новый уровень понимания этих произведений, получивших, как помнит, наверное, читатель, в критике крайне разноречивые отзывы и оценки.

Любопытно проследить за ходом рассуждений Мачерета и в тех случаях, когда он — не влюбленный почитатель произведения (как, скажем, это было с фильмами «У озера» и «Любить человека» С. Герасимова), а искренне огорченный друг. Подобная ситуация сложилась для него с картиной Ю. Райзмана «Визит вежливости». С Ю. Райзманом автора связывают не только почти полувековая дружба и совместная работа по одной из лучших его предвоенных картин (А. Мачерет был сценаристом «Летчиков»), но и убежденная вера в его талант, а также в то художественное течение, к которому принадлежит — в качестве одного из самых ярчайших его представителей — этот режиссер. И вот Райзман, по мнению исследователя, потерпел неудачу. Одни критики после выхода картины пытались, что называется, «золотить пилюлю», другие отмолчались, третьи ее приветствовали, видя в ней развитие на новой основе работы режиссера, хотя и осложнившееся рядом частных потерь и неудач. А. Мачерет не стал в позу человека, желающего утешить друга, защитить его. Мачерет поступил иначе: он критикует ленту гораздо серьезнее и глубже, чем самый радикальный из ее недоброжелателей. И в то же время он выступает в своей критике с позиций человека, глубоко понимающего творческое кредо Райзмана. От этого анализ ошибок, в силу которых Райзман, как думает Мачерет, изменил самому себе, эстетике того художественного течения, к которому он до того принадлежал (стр. 116—122), становится, по-моему,

особо убедительным. Мачерет ведет критику «Визита вежливости», сопрягая ее с подробным разбором принципиальной удачи «Твоего современника». И это правильно и продуктивно. От такого сопряжения анализ «Визита вежливости» очень выигрывает, он не замыкается на уровне простой оценки, а становится еще одним серьезным методологическим аргументом в пользу принятого автором деления советского киноискусства на определенные течения. Мачерет показывает, что понятие художественного течения — это не дань тенденции современной науки, усложняющей свой терминологический аппарат и категориальную структуру, а важнейшее качество самого творчества, залегающее на его глубине, в самой его сердцевине. И что существенны не только связи, возникающие между совокупностью отдельных произведений и художественным течением, но и обратная связь, идущая от течения к составляющим его единицам — художникам и фильмам. Всей своей работой А. Мачерет отстаивает взгляды на художественные течения как на ц е л о с т н ы е эстетические структуры, «эстетические системы» (стр. 117), имеющие свои строго определенные законы.

При этом именно критерий целостности является основополагающим, помогая автору книги с четко прочерченных методологических позиций оценивать достоинства или недостатки анализируемых произведений.

У читателя может возникнуть ощущение, будто новая книга Мачерета является, по существу, лишь продолжением его предыдущей работы, применением заявленных там принципов к современному материалу искусства кино, своего рода иллюстрацией их сегодняшней практикой. Может показаться, что автор на этот раз просто задался целью показать, насколько важна введенная им в обиход категория художественного течения для киноискусства и как больно сказывается на нем пренебрежение к анализу уже сложившихся течений в художественном творчестве, все еще не изжитое нашей критикой. На самом деле в книге «Художественность фильма» есть немало тем, выходящих за пределы анализа творческих течений в нашем киноискусстве, а рассмотрение вопроса о течениях обогащено рядом наблюдений и выводов, отсутствующих в прежнем исследовании.

А. Мачерету, всегда склоняющемуся к анализу явлений в их развитии, в диалектическом столкновении противоположных сторон процесса, во многих местах книги оказалось необходимым сделать существенные дополнения к выработанным им ранее определениям и классификациям. На страницах своей новой работы он не раз вспоминает о своих ошибках и как практика и как теоретика, внимательно воспроизводит аргументы своих оппонентов и все это для того, чтобы многое пересмотреть в своих взглядах, дополнить и развить их.

Читатель, наверное, помнит, что между двумя исследованиями о художественных течениях, разбираемых в этой статье, А. Мачерет выпустил книгу «Реальность мира на экране»[4]. В эти же годы в русском переводе появились известные теоретические работы А. Базена и З. Кракауэра, благодаря которым и в практике и в теории кино акцент все чаще стал делаться на направление, ориентирующееся на документальные формы. В этой связи Мачерет счел нужным поправить самого себя, заговорив о необходимости «провести разграничение в сфере, которую ранее я обобщил термином «эстетика документальности». Мачерету такое обобщение кажется слишком широким и потому теоретически недостаточно убедительным. Поэтому в своей новой работе он предлагает из сферы «документальной эстетики» выделить (чего в прошлых работах он не делал) ее особую эстетическую разновидность. В ней много общего с эстетикой документальности, и все же правильней рассматривать ее самостоятельно. Да и название «эстетика действительности» подойдет ей больше» (стр. 141).

Эти размышления автора, направленные к усложнению им же предложенной системы классификации течений, наблюдаемых в современном советском кино, по-моему, весьма

[4] А. М а ч е р е т. Реальность мира на экране. М., «Искусство», 1968.

плодотворны. Они приближают теоретический анализ к многообразию художественной практики, в конечном счете всегда оказывающейся богаче любой, даже самой разветвленной, системы терминов и определений. Характерно и то, что А. Мачерет в этой книге призывает себе на помощь не только дополнительные обозначения течений, не только дифференциацию внутри их, но и ряд совершенно новых, отсутствующих в его прежних исследованиях художественных категорий.

Прежде всего, это категория жанра. Она позволяет Мачерету точнее дифференцировать художественные ценности внутри определенных течений. Скажем, творчество Ю. Райзмана и С. Герасимова автор теперь «разводит», прибегая к детальному анализу очень важного для фильмов Герасимова понятия «кинороман». (Это сделано в пятой главе книги, так и названной — «Вверх по лестнице, ведущей к реалистическому роману», стр. 123—140.)

К помощи категории жанра автор прибегает и в тех случаях, когда категория течения оказывается неспособной выразить все своеобразие художественного явления. Так возникают главы, посвященные исследованию приключенческого и детективного фильма. Эти разделы, завершающие книгу, выглядят, пожалуй, менее убедительно, чем остальные разделы. Выделив два жанра из общей панорамы художественных течений и связав их по преимуществу с литературной традицией (первый — с плутовским романом, второй — с Эдгаром По, Честертоном и Конан-Дойлем), Мачерет не вскрыл с привычной для него обстоятельностью собственно кинематографическое своеобразие этих жанров, не показал их отличия. Главную особенность детективного жанра он видит «в аналитическом мышлении героя» (стр. 237), противопоставляя это качество «увлекательности героики» (стр. 222), присущей приключенческому фильму. Вряд ли это достаточно для уяснения специфики и приключенческого и детективного фильмов, тем более что Мачерет сам же затем опровергает себя, приводя (и справедливо!) в качестве примера превосходного приключенческого фильма ленту Е. Ташкова «Адъютант его превосходительства», целиком построенную на «аналитическом мышлении героя». В «Адъютанте его превосходительства», как справедливо отмечала критика, зрителей приглашают с напряжением следить прежде всего за дуэлью интеллектов противников, что, по Мачерету, характерно для детективов. То же самое, кстати сказать, можно обнаружить в таких, снискавших признание (но даже не упомянутых в книге), приключенческих лентах, как «Мертвый сезон» и «Семнадцать мгновений весны».

Ошибка автора состояла тут, думается, не в том, что он не счел нужным детально и изнутри проанализировать конкретные произведения, привлеченные им для подтверждения своих теоретических построений, а в том, что в последних главах книги автор изменяет своему же методологическому принципу: анализировать формальные категории в нерасторжимом единстве с содержательными, а теоретические понятия — с историческими. И это тем более досадно, что ценнейшее методологическое завоевание, которое удалось достичь Мачерету в прежних работах, состояло в том, что он умело сочетал анализ основных художественных течений в советском кино с целостным рассмотрением художественной структуры отдельных произведений. А как только он решил исследовать киножанры в границах каких-то отдельных сторон кинематографической формы (в данном случае — сюжетостроения), его постигла неудача.

Гораздо более прав автор книги, когда он рассматривает обозначенный в ее заглавии предмет — художественность фильма — не локально, скажем, на уровне мастерства или совершенства кинематографической формы, а в сложном соотношении всех компонентов образного целого, в связи с эстетическим контекстом, в котором находится данное произведение, в реальных его связях и опосредованиях с самой действительностью, отражением которой это кинопроизведение служит. Ставя все другие художественные понятия (в том числе и столь дорогое сердцу автора

понятие творческого течения) в зависимость от этого, методологически более емкого, универсального принципа, А. Мачерет ввел в своей новой книге существенную коррективу, позволившую ему добиться еще большей точности в понимании современного кинематографического процесса даже в тех случаях, когда критику нетрудно было стать жертвой искусной мимикрии беллетристических фильмов под серьезное и глубокое искусство. Проведенный на первых же страницах книги анализ «двух моделей беллетристического фильма — вуалированной и простодушной» (стр. 8) — на примере таких лент, как «Молодые» и «Мальчики», сопоставление их с картиной «Любить человека» оказалось весьма поучительным именно с методологической точки зрения. Казалось бы, и «Молодые» и «Мальчики» могли быть поставлены в тот же стилистический ряд, что и произведения истинно художественные. Однако сделай так А. Мачерет, и мы не только получили бы затуманенное представление о названных фильмах, но и самое понятие течений свели только на уровень еще одной формальной категории, лишенной эстетической и идейной определенности.

Введя в анализ категорию художественности, в ее свете рассмотрев все фильмы, разбираемые в книге, автор пришел к выводу, что «ее реализация принимает... не только огромное разнообразие индивидуальных форм, но еще и образует разные типы» (стр. 202) — художественные течения. Так, раскрытие отношения течений и других понятий, которые, говоря языком диалектики, относятся к области количественных признаков предмета, к универсальному — качественному — понятию художественности произведений искусства, привело автора книги к тому важнейшему критерию, которого ему не хватало на более ранних стадиях его исследования. Когда на материале складывания советской кинематографии 20-х и 30-х годов А. Мачерет искал и находил стилистические общности у произведений разных художников, сделанных нередко с разной мерой таланта, он делал работу систематизатора и историка. Теперь, когда он придал своему методологическому принципу еще одно измерение, измерение художественности, его работа обрела новую меру объемности и глубины.

Я уже указывал в этой рецензии, что новая книга А. Мачерета на нынешнем кинематографическом материале продолжает важнейшее его исследование, посвященное художественным течениям киноискусства. Но мне казалось необходимым вернуть долг, который есть у нашей кинонауки: показать истинное значение той работы, которую проделал Мачерет, — не только для киноведения, но и, что особенно важно, для развития кинотворчества.

Книга «Художественность фильма» не просто продолжает его прежние исследования, а и свидетельствует о плодотворности исследовательских принципов, положенных автором в основание его работы по осмыслению богатства и сложности современного кинематографического процесса. Иными словами, А. Мачерет и на этот раз оказался тем исследователем, который наиболее последовательно применил к новому материалу уроки, содержащиеся в его прежней книге.

Но это лишь одна сторона дела. Другая, гораздо более важная, состоит в том, что А. Мачерет острее других осознал и неполноту методологии своего предшествующего исследования, почувствовал необходимость дополнить эту методологию еще одним, более общим критерием.

Каков же итог? Значит ли это, что новая книга зачеркнула значение прежней? Отнюдь нет: она открыла в общей картине современного художественного процесса еще большую завершенность и заметно углубила наше понимание сдвигов, происходящих в недрах кинематографического искусства.

Людмила Живкова,
председатель Комитета по искусству и культуре Народной Республики Болгарии

Октябрь и болгарская культура

Октябрьская революция открыла новую эпоху в развитии человечества — эпоху перехода от эксплуатации, неравенства и кровавых войн к социальной справедливости, равноправию, человеческому счастью, к мирному сосуществованию. Победа Великой Октябрьской социалистической революции, руководимой великим Лениным, открыла новую эру в революционных процессах на нашей планете, подняла на качественно новую высоту классовую борьбу мирового пролетариата. Влияние Октября превратило национально-освободительные движения в мощный фактор борьбы за мир, демократию и социальный прогресс. Вдохновленные революционным порывом Октября, многие страны и народы вышли на путь социализма.

Указав путь социального обновления мира, Великая Октябрьская социалистическая революция ликвидировала эксплуатацию человека человеком, национальный гнет и унижение, царившие в дореволюционной России, утвердила диктатуру пролетариата. Было создано первое в мире социалистическое государство, построенное на принципах демократии и гуманизма, утвердившее право людей на свободный и творческий труд, на подлинное равенство.

Шестьдесят лет, пройденные Советским государством, доказали неисчерпаемые возможности нового общественного строя, открыли перспективы его развития.

Сейчас, накануне 60-й годовщины Великого Октября, мы можем смело констатировать стабильность и жизненность советского социалистического строя. Советский народ сломил силы контрреволюции, иностранной интервенции, преодолел вековую отсталость, объединил силы многонациональной советской страны в борьбе против фашистских захватчиков, создал высокоразвитую социалистическую промышленность, механизированное социалистическое сельское хозяйство, новую социалистическую культуру и искусство.

Празднование 60-й годовщины происходит на следующий год после XXV съезда КПСС, начертавшего картину огромных социалистических завоеваний в СССР. Этот съезд явился демонстрацией монолитной сплоченности советских людей вокруг ЦК КПСС во главе с выдающимся марксистом-ленинцем, видным деятелем международного коммунистического движения, неутомимым борцом за мир и социальную справедливость Леонидом Ильичом Брежневым. Съезд вооружил партию и народ ясной политической стратегией и тактикой в деле строительства социалистического общества на следующих этапах его развития.

На XXV съезде КПСС, так же как и на съездах других братских партий, была вновь подтверждена решимость Советской страны и всего социалистического содружества следовать ленинским принципам мирного сосуществования государств с различным общественным строем.

Курс на дальнейшее укрепление разрядки международной напряженности стал основой внешней политики как Советского Союза, так

Статьей Людмилы Живковой, написанной для журнала «Искусство кино», мы продолжаем публикацию выступлений руководителей культуры, кинематографии и творческих союзов братских социалистических стран, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции (см. «ИК», 1977, № 1, 4, 5).

и других социалистических стран, он стал знаменем всех прогрессивных, миролюбивых сил нашей планеты. Реальным результатом борьбы явилось и успешное проведение Общеевропейского совещания в Хельсинки в 1975 году. Подписание Заключительного акта Совещания — это событие огромного международного значения. Претворение в жизнь решений Совещания заняло важное место в практической деятельности братских социалистических стран; главным направлением этой деятельности стало утверждение в международных отношениях «принципов Хельсинки», развитие взаимовыгодного и равноправного сотрудничества между европейскими государствами в области экономики, науки, техники, защиты окружающей среды, культуры и просвещения.

Делу углубления сотрудничества во имя духовного обогащения и развития человеческой личности служат новые перспективы, созданные после Общеевропейского совещания. Хельсинкская встреча способствовала расширению контактов между государствами, обмену информацией и культурными ценностями на основе соблюдения принципов гуманности, демократии, взаимного уважения. Такие международные связи сближают народы, дают им возможность лучше узнать и понять друг друга. Оздоровление климата на нашей планете способствует расширению и углублению связей в области искусства и культуры; в то же время сами культурные связи играют активную роль в деле утверждения тех положительных перемен, которые совершаются сегодня на международной арене.

В условиях мирного сосуществования государств с различным общественным строем культура и искусство все активнее утверждают свое место и ответственность в деле формирования человеческой личности и общества в целом. В наши дни все более ощутимой становится тенденция целенаправленного использования искусства в борьбе за сознание масс. И это естественно, так как искусство и культура существуют в неразрывном единстве с жизнью общества, с развитием цивилизации.

Глубокий революционный переворот в политической, экономической и социальной жизни, происшедший в 1917 году в России, впервые в истории человечества предоставил возможности для подлинного расцвета творческих и духовных сил народа — отдельных личностей и общества в целом. Огромное культурное и духовное наследие, накопленное человечеством в процессе его исторического развития, было переосмыслено, качественно преобразовано; были углублены и получили дальнейшее развитие прогрессивные, гуманистические, революционные, демократические культурные традиции прошлого. Советский народ заложил фундамент новой социалистической культуры, и сегодня мы являемся свидетелями ее небывалого расцвета, проявляющегося в различных областях художественного творчества.

Октябрь доказал, что революционное переустройство человечества и общества немыслимо вне развития новой социалистической культуры. Духовные ценности при социализме имеют несравненно большее значение, чем в любой другой общественной формации, потому что только социалистическое общество получает возможность целенаправленно и планомерно использовать достижения искусства и культуры для формирования нового человеческого сознания, для утверждения высших идеалов коммунизма.

60 лет назад Великий Октябрь положил начало новой цивилизации. Широчайшие перспективы коммунизма раскрываются в творческом овладении объективными закономерностями в развитии природы и общества, в их последовательном и разумном использовании на благо человека. В таких социальных условиях культура служит человеку, служит прогрессу.

Победа Октября знаменует собой и «революцию умов», революцию в сознании масс, идеи социализма глубоко проникают в среду интеллигенции. История человечества еще не знала такого всестороннего, благотворного влияния на культуру, как то, какое оказал Октябрь. Советская социалистическая культура, выражающая самые прогрессивные и демократические идеи нашей эпохи, стала одним из главных факторов революционного

воспитания трудящихся и народной интеллигенции и у нас, в Болгарии, одним из главных факторов в формировании болгарской пролетарской и социалистической культуры. Во многом этому способствовали прочные культурно-исторические связи, которые всегда объединяли болгарский и русский народы. Все это оказало неоценимую помощь нашим талантливым авторам, опирающимся в своем творчестве на национальные демократические и революционные традиции; влияние советского искусства помогло перейти им на позиции социалистического реализма. Влияние идей Октября, советской литературы наряду с решающим воздействием революционной борьбы наших трудящихся под руководством Болгарской коммунистической партии подняло на новые высоты творчества Христо Ясенова, Гео Милева, Людмила Стоянова, Христо Смирненского, Николы Вапцарова, Георгия Караславова, Александра Жендова, Ивана Фунева, Стояна Венева, Бориса Ангелушева и других. С большой художественной силой раскрылись идеи Октября в произведениях, созданных после 9 сентября 1944 года, после освобождения Болгарии, в произведениях литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, кино, в литературно-критических и теоретических трудах Георгия Бакалова, Тодора Павлова и других наших критиков, исследователей и публицистов.

Бурный расцвет болгарской социалистической культуры во многом обусловлен возможностью свободного и широкого ознакомления с достижениями братской советской культуры. Духовная культура Советской страны органично входит в национальную духовную жизнь социалистической Болгарии, нашего народа.

После победы социалистической революции в нашей стране культура и искусство прошли в своем развитии несколько этапов, решая сложные задачи и проблемы, способствующие осуществлению важных социальных преобразований. Революция сделала культуру достоянием народа, создала реальные условия и возможности для расцвета творческой инициативы трудящихся.

За годы социалистического строительства мы добились значительных успехов в области образования. В Болгарии учится каждый пятый; страна занимает одно из первых мест в мире по числу людей, закончивших средние школы, по количеству студентов. В 1939 году в Болгарии было 10 164 студента, а в 1973-1974 годах 104 000; в стране сейчас 25 высших учебных заведений, 9000 человек профессорско-преподавательского состава.

Сегодня в Болгарии издается в шесть раз больше книг на душу населения, чем в 1939 году.

Библиотечное дело в нашей стране продолжает развивать демократические традиции прошлого. В стране 11 000 общественных библиотек, насчитывающих 57 миллионов томов. Одно из первых мест в мире Болгария занимает по организации материальной базы сельских библиотек; почти все села, в которых живет больше 500 человек, имеют свои общественные библиотеки.

Почитатели творчества многих болгарских писателей — это люди, живущие почти на всех континентах: произведения болгарской литературы переведены на 65 языков мира, больше чем на 35 языках читаются произведения Георгия Караславова, Людмила Стоянова, Димитра Димова, Емильяна Станева, Богомила Райнова и других.

В народной Болгарии очень активен интерес к театральному искусству. В стране работают 53 государственных театра — драматические, оперные, кукольные. Демократические и реалистические традиции болгарского театрального искусства получили развитие и в режиссуре, и в работе художников, и в игре актеров. В прошлом году в театрах побывали 6 миллионов зрителей.

Огромное количество оперных спектаклей, концертов, смотров, фестивалей и т. п. — убедительное доказательство демократизации музыкального искусства. Профессиональные коллективы выступали в 1974 году с концертами 13 000 раз. Большой талант некоторых болгарских певцов и инструменталистов выдвинул их в ряды всемирно известных музыкантов.

Велики успехи художественной самодеятельности. В 15 000 самодеятельных объединений участвуют больше полумиллиона человек. В прошлом году самодеятельные артисты показали 67 000 спектаклей и концертов перед двадцатидвухмиллионной зрительской аудиторией. В стране 4420 читален, 193 культурных центра, 1743 клуба.

В Болгарии созданы условия для сохранения исторического и культурного наследия прошлого: вместо 13 государственных музеев и нескольких собраний, имевшихся до 9 сентября 1944 года, у нас сегодня существуют 204 государственных музея и галереи. Фонды музеев постоянно пополняются, сегодня в них хранится свыше трех миллионов экспонатов.

Открытие новых художественных галерей, многочисленные выставки — яркий показатель возросшего интереса нашего народа к изобразительному искусству.

Успешно развивается и болгарская кинематография. В 80 странах идут болгарские художественные и документальные фильмы. Годовая продукция нашей кинематографии и телевидения — свыше 40 полнометражных художественных и около 500 короткометражных фильмов.

Социалистическая Болгария — организатор некоторых крупных международных культурных мероприятий: международного конкурса молодых оперных певцов в Софии, международного фестиваля камерной музыки в Пловдиве, международного конкурса балета в Варне, международного музыкального фестиваля «Варненское лето», международного музыкального фестиваля «Праздники на Солнечном берегу», включающего и международный конкурс эстрадной песни «Золотой Орфей». Все это говорит о полнокровной культурной жизни страны, о возросших материальных и духовных возможностях болгарской социалистической культуры.

Болгарская художественно-творческая интеллигенция объединена в 10 творческих союзов, насчитывающих 300 писателей, 1000 художников, около 150 композиторов, сотни профессиональных актеров, музыкантов-исполнителей, киноработников, журналистов, специалистов по теории и истории литературы и искусства. Зрелая социалистическая литература, развитое театральное и изобразительное искусство, национальная оперная и симфоническая школа, интересная современная архитектура — наша гордость.

Успехи болгарской социалистической культуры тесно связаны с политикой БКП после апрельского (1956 г.) Пленума, когда положительное влияние на искусство и культуру оказали широкая демократизация общественных процессов, активизация деятельности в различных социальных и экономических сферах. Утверждению духа апрельского Пленума в жизни Народной Болгарии во многом содействовало целенаправленное участие творческих работников в строительстве социализма, та лепта, которую они внесли в развитие общественных процессов. В 1967 году управление и руководство культурой в Болгарии было поставлено на общественно-государственную основу; необходимыми предпосылками и условиями для этого были усиление культурно-воспитательной функции социалистического государства, утверждение роли и значения искусства и культуры как активного, обязательного фактора общественного развития, углубление процессов демократизации общества. В том же году было принято постановление ЦК БКП о преобразовании Министерства искусства и культуры в общественно-государственный орган. Результатом этого преобразования стало повышение уровня научного управления процессами в области культуры, их активная демократизация, расширение социальной базы культуры.

Соединение общественного и государственного принципов в руководстве культурой многое сделало для повышения реального участия широких масс в управлении культурой, для объединения деятельности творческих общественных организаций, государственных и партийных органов. В стране была создана система советов по искусству и культуре (более 1300 окружных, городских и сельских), активно стали действовать творческие союзы, художественно-творческая интеллигенция стала принимать самое живое участие в развитии

культуры, возрос научный уровень в решении творческих проблем, в управлении этой сложной отраслью человеческой деятельности.

В апреле 1974 года был создан единый национальный культурный центр «Художественное творчество, культурная деятельность и средства массовой информации». Центр объединяет в единую общественно-государственную систему всю деятельность, связанную с искусством и культурой по государственной линии, общественные организации и творческие союзы, осуществляет общую политику руководства культурой с целью более полного удовлетворения культурных и духовных потребностей трудящихся Народной Болгарии. В Центре созданы все условия для планирования культурной деятельности, для координации научной и научно-практической работы, для теоретического осмысления и более полного, комплексного решения вопросов и задач, возникающих в сфере культуры. Создание национального центра является качественно новой ступенью на пути совершенствования организационной и управленческой структуры нашего культурного фронта в соответствии с потребностями того этапа общественного развития, на котором находится сейчас Народная Республика Болгария, этапа построения развитого социализма.

В 1976 году в Центр вошли Телевидение, Радиовещание и Комитет по печати, была разработана новая генеральная схема специализации, концентрации и совершенствования управления. Одновременно с реализацией новой структуры начали применяться кибернетические принципы управления, активное использование новейших средств научной организации труда на всех уровнях руководства процессами в области культуры.

Духовные потребности и рабочего класса, и тружеников села, и интеллигенции претерпели глубокие качественные изменения, и это должно быть осознано во всей своей значимости творческими работниками и теми, кто занимается пропагандой литературы, музыки, изобразительного искусства, театра, кино, культуры в целом. Мы вступили в период, когда особенно высокими стали критерии при оценке произведений искусства, когда необычайно возросли духовные запросы и интеллектуальный потенциал читателя и зрителя.

После X съезда партии было многое сделано для улучшения идеологической работы в стране. В соответствии с проблемами и требованиями нового этапа нашего развития успешно выполняется долгосрочная программа по перестройке идеологического фронта, которая была разработана февральским Пленумом ЦК БКП в 1974 году. Нет сомнения в том, что решающее требование современности — необходимость последовательного, комплексного подхода в решении задач по коммунистическому воспитанию трудящихся. Сегодня невозможно идти вперед, не обеспечив объединения идейно-политического, трудового, нравственного и эстетического воспитания всего народа. X съездом БКП была поставлена задача — разработать единую национальную комплексную программу эстетического воспитания народа, молодежи в духе коммунизма. Целью эстетического воспитания является пробуждение творческих, созидательных сил каждой личности, создание условий и предпосылок для всестороннего и гармонического развития общества, равняющегося на высшие коммунистические идеалы.

Проблема коммунистического эстетического воспитания трудящихся всегда была в центре внимания болгарских коммунистов — и в годы борьбы против эксплуатации и капитализма, и теперь, в период строительства нового социалистического общества.

Этап строительства развитого социализма, на котором находится сейчас наша страна, характеризуется ускорением и активизацией исключительно важных процессов как в базисе, так и в надстройке общества.

Мощное развитие образования, науки, искусства и художественной культуры, совершенствование и обогащение духовной жизни народа — существенный элемент в борьбе за приближение полной победы коммунизма. Все более возрастает роль художественного творчества в деле формирования нового человека, во все более полной реализации его духовного потенциала.

Борьба за строительство развитого социалистического общества — это не самоцель, это борьба за создание необходимых предпосылок для повышения благосостояния народа, всестороннего и гармонического развития личности. Забота о человеке, все более полное удовлетворение его материальных и духовных потребностей — главный, высший смысл социалистического строительства, политики Болгарской коммунистической партии.

Наше большое историческое завоевание — это успехи в формировании нового человека свободным, сознательным творцом социализма, вооруженным марксистско-ленинским пониманием мира, духовно богатым, высоконравственным. Причем, если строительство социализма является условием для развития личности и превращения ее во все более активную силу социально-исторического прогресса, то — со своей стороны — всесторонне и гармонически развитая личность, свободно развертывающая свои творческие возможности, — необходимое условие для строительства социализма и коммунизма.

Мы решаем важные задачи в эстетическом воспитании, и если вчера наше общество не располагало необходимыми объективными и субъективными условиями для решения проблем эстетического воспитания всего народа, то сегодня эта задача реальна и объективно необходима.

Принимая во внимание эту необходимость, БКП на своем X съезде поставила эту задачу как задачу общенациональную. Характерными особенностями программы всенародного эстетического воспитания, над осуществлением которой трудятся сегодня все деятели болгарской культуры, является, во-первых, ориентация не только на сегодняшний, но и завтрашний день — мы учитываем перспективы нашего развития по пути к зрелому социализму, а затем к коммунизму. Во-вторых, эстетическое воспитание рассматривается в программе не только как средство для развития общей культуры народа, для помощи в восприятии эстетических ценностей; эстетическое воспитание служит одним из основных факторов воспитания коммунистического сознания масс, выявления и развития творческих способностей каждой личности.

В последние годы в нашей стране развернута активная деятельность по выработке и внедрению программы эстетического воспитания. Мы сознаем большую ответственность, принятую перед обществом, мы понимаем, что программа должна создавать необходимые условия для приобщения всего народа к миру прекрасного, к искусству. Цель программы — гармоническое развитие личности, активизация духовных сил и возможностей человека, что немыслимо без сознательного отношения к жизни и труду, без самоусовершенствования, развития его интеллекта и духовного начала; такая целенаправленная деятельность поднимает духовный и культурный уровень, ускоряет процесс формирования и развития коммунистического сознания каждой личности и общества в целом.

Разработка и реализация программы — процесс сложный и длительный.

Единая система эстетического воспитания будет представлять из себя так называемую открытую систему, способную непрерывно обогащаться, дополняться, конкретно видоизменяться — соответственно требованиям жизни. Программа должна стать мощным оружием в борьбе партии за воспитание и формирование социалистического сознания.

Всемирно-исторический опыт СССР, так же как и наш собственный опыт, показал, что только социалистическое общество, в котором ликвидированы антагонистические классы, эксплуатация человека человеком, абсолютно преобладают и все более совершенствуются отношения товарищеского сотрудничества и взаимопомощи, постепенно преодолеваются существенные различия между городом и деревней, между умственным и физическим трудом, общество, в котором все производство материальных и духовных благ осуществляется во имя человека, — только такое общество может поставить своей целью всенародное эстетическое воспитание в коммунистическом духе и в то же время создавать все предпосылки для его осуществления.

Деятельность киноискусства, призванного

активно помогать формированию коммунистической убежденности, духовного мира нового человека, есть часть сложного процесса претворения в жизнь единой системы эстетического воспитания. Всеми художественными средствами кино призвано способствовать политическому, идеологическому, нравственному и эстетическому воспитанию широких народных масс, пробуждать и развивать в людях чувство прекрасного. В. И. Ленин высоко оценивал роль киноискусства — не только как пропагандиста, но и как воспитателя масс.

Киноискусство несет в себе стимул для размышления, воспитывает зрителя, облагораживает, обогащает его эмоциональный мир, борется за утверждение высокого вкуса, открывает перед человеком красоту жизни во всей ее многогранности. Современному кинематографу необходимо жанровое и стилевое многообразие, ему одинаково нужны психологическая драма и лирическая комедия, политический памфлет и мелодрама, научно фантастический фильм, трагедия, спортивный фильм, фильм-биография и т. д.

Развитие нашего киноискусства в последние годы — это сложный и разнообразный процесс, рассматривать и анализировать его можно в различных аспектах.

Развитие кинематографа зиждется прежде всего на том, что наши кинработники осознанно, вдохновенно и талантливо борются за осуществление линии партии, сформулированной в решении Политбюро ЦК БКП «О дальнейшем развитии болгарского киноискусства» (1975). В этом документе был дан обстоятельный анализ состояния нашего киноискусства, подчеркнуто, что его успехи бесспорны, болгарская кинематография заслуженно пользуется доверием болгарских зрителей и международным признанием.

После перестройки работы культурного фронта принцип единства государственного и общественного начал стал широко внедряться и в управление кинематографом — на всех участках деятельности по организации и осуществлению кинематографического процесса.

По своей природе киноискусство предполагает — на любых уровнях — особенно тесное и постоянное взаимодействие факторов как административно-организационных, технико-производственных, так и художественно-творческих. Таким образом, киноискусство с полным основанием может служить красноречивым примером плодотворности единства государственного и общественного принципов в руководстве — ведь это единство проявляется в такой сложной области, где пересекаются искусство и промышленность, а труд отдельного человека связан с трудом тысяч людей, с деятельностью многочисленных организационных и производственных звеньев.

Успех нашего социалистического реалистического киноискусства — в большой творческой зрелости, в углубленности и неоднозначности взгляда художников на жизнь, в обостренном социально-нравственном восприятии общественной атмосферы, в умении откликнуться на самые актуальные, самые важные проблемы современности и вместе с тем глубоко проникнуть во внутренний мир отдельного человека. Именно эта углубленность взгляда, проникновение в основы жизни с классово-партийных позиций определяет главные завоевания нашего кино.

Болгарское киноискусство все активнее адресуется к острым, живым темам, которые выдвигает время. Особенно радостно сознавать, какой отклик нашел среди кинработников призыв партии: «Быть с народом, быть ближе к жизни!» Лучшие представители нашей художественной интеллигенции создали произведения, правдиво и с возросшим профессиональным мастерством отразившие сегодняшние жизненные процессы, становление нового человека.

Если в прошлом многие наши фильмы подходили к изображению жизни упрощенно и прямолинейно, то сегодня ведущие болгарские кинематографисты осознают и стараются всесторонне передать на экране всю сложность жизненных конфликтов. Наше социалистическое кино становится все многообразнее. Оно уже не только показывает или объясняет действительность, но и способствует

переменам, происходящим в жизни, оказывая мощное воздействие на духовное формирование людей.

Но наряду с успехами нашего киноискусства следует отметить и некоторые его слабости. Болгарское кино все еще не решило проблемы экранного воплощения образа коммуниста-руководителя наших дней, творца истории, хотя в воссоздании образов революционеров, борцов-антифашистов у кинематографистов есть серьезные удачи.

На наших экранах появились и совсем слабые фильмы; их наличие — тревожный сигнал мелкотемья и серости.

Тема современности все еще не отражена в нашем искусстве с необходимой глубиной и художественной силой. Народу нужны новые, волнующие произведения; такие произведения ждет наш рабочий класс, сельские труженики, народная интеллигенция. В центре современного киноискусства должна стоять социалистическая действительность, ее широкие горизонты, герой-современник, которого характеризуют коммунистическое сознание и духовность, чувство коллективизма, товарищества, патриотизм, любовь к труду.

Отрадно, что в последние годы больших успехов добилось болгарское короткометражное кино, на которое теперь уже никто не смотрит как на «бедного родственника» большого кинематографа. Основанный два года назад Национальный фестиваль короткометражного фильма стал завоеванием нашего кинематографа: этот киносмотр будет способствовать утверждению положительных тенденций в короткометражном кино, а также повышению популярности этого вида кинематографического творчества у зрителей.

Болгарское документальное кино также может гордиться рядом очень удачных работ, созданных с активных гражданских и творческих позиций, работ, отмеченных точностью наблюдений, аналитическим подходом к явлениям действительности, стремлением к обобщению. Наша мультипликация за короткий срок сумела завоевать авторитет как в Болгарии, так и на самых ответственных международных кинофорумах благодаря своей связи с реальной жизнью, высокому профессионализму, образности языка, мастерству интерпретации. Лучшие произведения болгарской мультипликации успешно развивают черты нашего самобытного национального искусства.

Болгарский телевизионный фильм развился и окреп сегодня как производственно, так и в идейном и художественном отношении, ему свойственны поиски своей особой художественной специфики; ведь «пионерский» возраст у него уже позади. Делается все, чтобы установить равновесие между «развлекательным» и «серьезным» кино, хотя первое подчас все еще преобладает.

Выполняя решения июльского и октябрьского Пленумов ЦК БКП 1973 года и февральского Пленума 1974 года, болгарские кинематографисты поставили своей основной задачей расширение и углубление организационно-творческих контактов с советскими коллегами. За эти годы установились эффективные формы совместной деятельности, такие, как двусторонние и многосторонние симпозиумы, недели, встречи, творческие беседы, постоянные публикации в нашей печати работ советских кинокритиков, обзоров советской кинематографии, портретов лучших киномастеров Советского Союза.

На основе существующих традиционных связей между болгарскими киноработниками и советскими деятелями кино была разработана перспективная программа, в которой учтены характер и методы взаимной работы на длительный период; в 1975 году был подписан совместный договор между творческими союзами наших стран, определивший основные перспективы тесного сотрудничества в сфере киноискусства вплоть до 1980 года.

Радуют результаты расширения и углубления связей болгарских и советских деятелей кино. Советское киноискусство открыло человечеству пафос рождения нового мира, величие революционного подвига, оно вывело на экран сложный образ человека-строителя бесклассового общества, выразило оптимизм народа — подлинного творца истории.

Современное советское киноискусство — наследник выдающихся традиций, завещанных

классиками революционного кино 20-х годов, сильного своим политическим зарядом, преисполненного гражданского пафоса, кино, которое является мощным оружием в борьбе за умы и сердца зрителей. Советское киноискусство сегодня учит зрителей гражданской принципиальности и гуманизму, воспитывает в человеке высокие нравственные идеалы.

Вместе с советским киноискусством и киноискусством других социалистических стран болгарское кино активно участвует в борьбе за утверждение социалистического общественного строя, за торжество коммунизма. Активное участие деятели болгарской культуры примут в праздновании приближающейся годовщины Великого Октября. Среди намеченных мероприятий — месячник болгаро-советской дружбы в октябре этого года, декада советской книги, художественная выставка «Октябрьская революция в болгарской графике и иллюстрации», V республиканский фестиваль художественной самодеятельности, фестиваль советской драматургии, праздник советской песни «Алеша» с заключительным этапом в Пловдиве, показ фильмов молодых авторов, посвященный 60-летию Октябрьской революции, национальный конкурс танцев народов СССР в городе Плевен. Кульминацией праздника станет концерт-спектакль, на котором будут присутствовать руководители коммунистической партии и правительства Болгарии. По телевидению будут регулярно передаваться вечера советской науки, искусства, культуры, промышленности, сельского хозяйства, теоретические конференции и другие программы, посвященные Советскому Союзу.

В мае этого года состоялся III съезд болгарских работников культуры. На съезде была проанализирована и оценена работа за прошедший период, выдвинуты новые задачи, стоящие перед деятелями культуры и искусства Народной Болгарии в свете решений XI съезда БКП.

Еще одной характерной особенностью, связанной с развитием социалистического общества в нашей стране, является утверждение и введение в практику новых управленческих структур и форм во всех сферах общественной деятельности, активное использование в управлении различными отраслями так называемого метода нарастающего эффекта, предусматривающего наиболее эффективное выполнение конкретной задачи на всех уровнях и этапах ее осуществления. Новая структура Центра создана с учетом требований этого метода.

Приложение метода нарастающего эффекта позволяет решать проблемы и руководить основными процессами, связанными с развитием искусства, еще более целенаправленно.

●

Мы понимаем исключительно большое значение того вклада, какой вносят искусство и культура в дальнейшее совершенствование общественных отношений и утверждение социалистического образа жизни, в создание необходимых условий для разностороннего развития личности. На новом этапе — этапе постепенного перехода общества к коммунизму — особенно отчетливо созрела необходимость многостороннего и постепенного перехода к гармоническому развитию личности. Творчество в условиях, когда социализм побеждает во всех сферах жизни, должно стать основой человеческой деятельности всюду, где трудится и утверждает себя новый человек.

Достижение больших исторических целей, поставленных XI съездом БКП, связано прежде всего с повышением уровня индивидуального и общественного сознания, призванного отвечать требованиям этапа развитого социализма.

Этап развитого социализма — это особые масштабы и задачи, стоящие перед культурой и искусством, это большая, чем когда бы то ни было ранее, осознанная обществом необходимость действовать как единое целое, подчиняя специфику творческого труда целям общественного развития. Искусство должно быть сейчас еще больше обращено к жизни, оно должно активно бороться за повышение уровня сознания масс, утверждать в жизни коммунистические идеалы.

София

Борьба идеологий и проблемы американского кинематографа

«Круглый стол» в редакции «ИК»

Оценивая международное положение нашей страны и обстановку на мировой арене, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в своем докладе на XXV съезде выделил в числе других первоочередных задач, решения которых требует дальнейшая борьба за дело мира, свободы и независимость народов, следующее: «Делать все для углубления разрядки международной напряженности, ее воплощения в конкретные формы взаимовыгодного сотрудничества между государствами. Активно вести линию на полное претворение в жизнь Заключительного акта общеевропейского совещания...»[1]

В этих словах отражена решимость Коммунистической партии и Советского государства последовательно утверждать в практике международной жизни принципы мирного сосуществования государств с различным общественным строем, развивать дальше успехи, достигнутые в оздоровлении политического климата планеты. Решающую роль в деле углубления политики разрядки сыграла выдвинутая XXIV съездом КПСС Программа мира, органическим продолжением которой является программа дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов, принятая на XXV съезде ленинской партии.

В то же время, как указывается в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», наша партия принимает во внимание, что «нынешний этап мирового развития характеризуется усилением классовой борьбы на международной арене. Агрессивные империалистические силы подхлестывают гонку вооружений, представляющую серьезную угрозу для мира и безопасности народов, пытаются всячески помешать разрядке напряженности... Нагнетая антикоммунистическую истерию, империалистическая реакция проводит гонения и террор против демократических, прогрессивных движений». Участники совещания секретарей Центральных Комитетов коммунистических и рабочих партий социалистических стран по международным и идеологическим вопросам, состоявшегося 2—3 марта 1977 года в Софии, единодушно отметили «необходимость решительного разоблачения антикоммунизма и отпора кампаниям против социалистических стран, организуемым империалистическими кругами, которые пытаются извратить содержание внутренней и внешней политики стран социализма, вмешиваться в их внутренние дела»[2].

Деятельность международной империалистической реакции в значительной мере инспирируется реакционными кругами Соединенных Штатов Америки, ведущей державы капиталистического Запада. Ряд фактов позволяет утверждать, что в последнее время на внешнеполитический курс США все большее влияние оказывают силы, не заинтересованные в превращении разрядки в непрерывный и необратимый, охватывающий все континенты процесс, который должен обеспечить переход к устойчивому плодотворному мирному сотрудничеству между государствами, достижение практических успехов в разоружении.

Пытаясь использовать новую международную обстановку в целях, идущих вразрез с коренными интересами народов, определенные круги на Западе, и в первую очередь в США, активизируют идеологическое наступ-

---

[1] Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад XXV съезду КПСС 24 февраля 1976 г. М., Политиздат, 1976, стр. 31.

[2] «Правда», 5 марта 1977 г.

ление на мир социализма, рассчитывая «размыть», «расшатать» его устои изнутри; одновременно они стараются делать все возможное для ослабления влияния коммунистической идеологии в своих странах, преуменьшить достижения реального социализма, помешать дальнейшему росту международного авторитета Советского Союза и других социалистических государств. В числе других средств идеологического воздействия, подчиненных задаче обработки общественного мнения в духе, отвечающем интересам империалистических сил в Соединенных Штатах и их союзников по НАТО, заметная роль отводится кинематографу как эффективному средству воздействия на широкие зрительские аудитории. Это обстоятельство находит свое подтверждение ежедневно — на американском и европейском экране, где в больших количествах демонстрируются картины антисоветского и антисоциалистического содержания, постановку которых финансировали американские фирмы. В то же время государственные институты США и частные прокатные компании возводят многочисленные препятствия на пути фильмов из социалистических стран к зарубежному зрителю. Кроме того, острота идеологической борьбы ощутима сегодня и в таких областях, как киноведение, теория и история кино: в США и других западных странах чаще, чем это было прежде, появляются отдельные публикации и солидного объема труды, авторы которых заведомо тенденциозно и неверно излагают и оценивают различные этапы истории советского киноискусства, творчество наших режиссеров-классиков, сегодняшнее состояние и перспективы развития социалистической кинематографии в целом.

Активное участие в идейном споре с реакционной буржуазной идеологией, разоблачение методов, которыми пользуются сегодня наши противники в борьбе идей, неизбежно захватывающей и область кинематографического творчества, — одна из центральных задач советского киноведения. В этой борьбе советские критики, теоретики и историки кино должны занимать наступательную позицию, отвечающую главным целям нашего искусствоведения, марксистско-ленинской эстетики. Отсюда вытекает потребность в разностороннем и более глубоком анализе основных закономерностей общественно-политического и эстетического характера, определяющих в главном содержание ситуации, сложившейся на сегодня в западном кино и прежде всего в американской кинематографии, которая в силу целого ряда причин представляет в этом отношении наибольший интерес. Некоторым проблемам, возникающим в этой связи, был посвящен «круглый стол» в редакции «Искусства кино». Во встрече приняли участие известные кинокритики, искусствоведы, журналисты, ученые из Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР, Института США и Канады АН СССР, Московского государственного университета.

Дискуссию открыл член редколлегии журнала «Искусство кино» В. Баскаков.

Владимир Баскаков,
директор НИИТИК Госкино СССР

«Мирное наступление» стран социализма, реальная победа ленинской политики разрядки напряженности, последовательно проводимой нашей страной, рост международного влияния социалистического лагеря, а с другой стороны, углубление общего кризиса капитализма, нарастание классовой борьбы, обострение идеологической борьбы, принимающей в условиях разрядки международной напряженности новые формы,— все это явственные приметы времени. Полностью провалились прогнозы теоретиков «постиндустриального» и «технотронного» общества, попытки «оздоровить» капитализм и создать «общество всеобщего благоденствия», свободное от классовых и социальных противоречий. Духовная деградация буржуазного общества проявляется сегодня все сильнее и от-

четливее. «Усилился идейно-политический кризис буржуазного общества, — отмечал товарищ Л. И. Брежнев в докладе на XXV съезде КПСС. — Он поражает институты власти, буржуазные политические партии, расшатывает элементарные нравственные нормы. Коррупция становится все более явной, даже в высших звеньях государственной машины. Продолжается упадок духовной культуры, растет преступность»[3]. Все эти явления прямо или косвенно, непосредственно или опосредованно отражаются на состоянии такого чуткого к духовному климату в обществе искусства, каким является кинематограф.

Американское кино всегда было мощным средством в руках монополистического капитала и его пропагандистского аппарата для манипулирования общественным сознанием в духе, отвечающем интересам буржуазного класса, для отвлечения многомиллионных масс, заполняющих кинозалы, от социальных противоречий жизни или же для направления зрительских запросов и потребностей в заранее подготовленное русло. Известны модели, придуманные для этих целей еще на заре развития кино, модели, которые менялись с изменением экономической и политической обстановки в стране и во всем мире.

В 1961 году тогдашний президент Ассоциации кинопромышленности США Эрик Джонсон говорил: «Публика, составляющая более 100 миллионов человек из 180 миллионов жителей нашей страны, принадлежит всей кинопромышленности. Каждый владелец кинотеатра, каждый прокатчик, каждый продюсер обладает частью этого капитала — публикой. Зритель был создан, его старательно взращивали наши предшественники».

Руководитель американского кинобизнеса не случайно ссылается на своих предшественников. В 20—30-е годы, в послевоенный период хозяева голливудских кинокомпаний немало потрудились, чтобы интегрировать публику, найти, по определению французского критика Жоржа-Альбера Астра, «тип фильмов, который в данный момент, в данном социальном и культурном контексте будет привлекать наибольшее количество зрителей; найти нечто вроде тематического и стилистического «общего знаменателя», чтобы по возможности исключить проникновение в фильмы всякой сомнительной отсебятины; привести этот общий знаменатель в соответствие со стандартами доброкачественного «американизма» (годного также и для экспорта) или, что предпочтительнее, унифицировать интересы разнородной публики, руководствуясь интересами правящих классов, которые относительно однородны»[4].

Голливуд выполнял эти задачи, выдвигая различные модели кинозрелищ, способные привести интересы публики к «общему знаменателю» и исключить проникновение «вредной отсебятины» — то в киносказках о бедных «Золушках», вдруг обретающих свое счастье в обществе «равных возможностей», то в мифологии вестерна или триллера, то через псевдоисторические боевики и каскадные комедии. Заключив союз с церковью, Голливуд добивался, чтобы фильмы являлись как бы хранителями «национальной нравственной традиции», как ее понимают власть имущие. Согласуя свои действия с большим бизнесом и правительственными кругами, кинокомпании стремились к тому, чтобы фильмы в конечном счете укрепляли существующий правопорядок и внушали доверие и уважение к «американскому образу жизни» не только у себя в стране, но и за рубежом. «Кодекс Хейса», принятый кинопромышленниками в начале 30-х годов, аккумулировал это единство устремлений большого бизнеса, правительственных институтов, пропагандистского аппарата и нанятых кинобизнесом кинематографистов, создающих «великий кинематограф», по их замыслу призванный стать своеобразной религией американского народа.

Именно этот период выдвинул энергичных, искусных, а нередко и талантливых конкистадоров от кинематографа — и продюсеров и режиссеров.

---

[3] Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, стр. 74.

[4] Astre George-Albert. Comment Holliwood construit son public. "Cinema-74", Paris, 1973, N187, p. 65.

Психологию и мировоззренческие установки деятеля такого типа разносторонне раскрыл Скотт Фицджеральд в своем неоконченном романе «Последний магнат», перевод которого недавно опубликован в «Иностранной литературе». «Мы скованы главное тем, что можем лишь брать у публики ее любимый фольклор,— говорит герой романа Монро Стар, — и, оформив, возвращать ей на потребу. А остальное все приправа»[5].

Писатель изображает своего героя человеком безусловно одаренным и всего себя отдающим киноделу — в нем бродит энергия и сила первонакопителя, фигуры столь характерной для американской литературной традиции. Стар, в отличие от своих компаньонов, которым безразличен сам способ добывания денег, любит многосложный процесс создания фильмов — рабочий ритм павильонов, тишину просмотровых залов, процесс рождения нового сюжета. Но именно он, этот стратег и тактик киноделa, постоянно думающий о каждом потенциальном зрителе, который должен быть во что бы то ни стало привлечен в кинотеатр на его фильмы, именно он, обладающий вкусом и пониманием секретов режиссерской и актерской профессий, создает фильмы-мифы, деформирующие общественное сознание, уводящие зрителей от реальности. Потому в орбите его деятельности нет места не только какому-нибудь инакомыслию, но и подлинному творчеству, искусству, одухотворенному высокой идеей.

Именно такого рода люди тщательно продумали не только сами модели кинозрелищ, но и способы поощрения нанятых ими режиссеров и актеров — и не только материальные, но и моральные. Одним из этих способов является ежегодное присуждение «Оскаров», премий американской Академии киноискусства, организации, связанной не только с кинобизнесом, но и с правительственной пропагандистской машиной США. Разумеется, среди фильмов, награжденных «Оскарами», были произведения высоких художественных достоинств. Бывали и такие случаи, когда под влиянием прогрессивно настроенных общественных кругов эта высшая кинопремия присуждалась и картинам подлинно гуманистического содержания, даже фильмам, представляющим киноискусство социалистических стран. Но не следует забывать, что ни «Дилижанс» Джона Форда, ни «Великий диктатор» Чарлза Чаплина, ни «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса — самые выдающиеся американские фильмы 30-х — начала 40-х годов — этой награды удостоены не были. И одновременно можно привести немалое число примеров, когда «Оскары» присуждались, по соображениям политической конъюнктуры, работам весьма посредственным, но отвечавшим установкам официальной пропаганды на данный момент. Не говоря уже о тех случаях (их большинство), когда Киноакадемия вручала свои награды, принимая во внимание прежде всего коммерческий успех фильма или желая создать дополнительную рекламу той или иной фирме, тому или иному кинематографисту, чье творчество, будучи лишенным социальной остроты, укладывалось в требование «кодекса Хейса» или в неписаный свод правил американской киноиндустрии, сложившийся в последние полтора-два десятилетия.

В 50-е и особенно в 60-е годы характер и запросы зрительских аудиторий стали меняться. Это выдвинуло перед кинобизнесом новые проблемы. Уже труднее стало манипулировать сознанием и настроением зрителей с помощью фильмов, подведенных под «общий знаменатель». Следовало учитывать запросы тех, кого уже не удовлетворяла стандартная голливудская продукция. Телевидение оттянуло так называемую семейную публику к маленькому экрану. Молодежные бунты и расовые волнения конца 60-х годов властно выдвинули новые проблемы, которых раньше американский кинематограф почти не касался. Киномонополии и связанные с ними «независимые» продюсерские группы стали более систематично интересоваться изменяющейся природой зрительских аудиторий, привлекая данные социологии.

Режиссер Уильям Фридкин не так давно заявил: «Сегодня есть черная публика, молодая публика, так называемая публика «сред-

[5] «ИЛ», 1977, № 2, стр. 196.

него американца», который смотрит фильмы Диснея. Есть фильмы для деревенских зрителей, которых особенно много на Юге, и фильмы типа «нью-йоркских», которые не имеют успеха вне больших городов. Кинопублика стала такой же дифференцированной и обособленной, как сама нация»[6].

В этом рассуждении постановщика самых кассовых фильмов последних лет, фильмов, в которых коммерция сочетается с новыми веяниями (среди них — «фильм ужасов» современной модификации «Изгоняющий дьявола»), есть немалая доля истины.

В свое время в зарубежной, да и в нашей прессе много писалось о так называемом независимом кинопроизводстве. Однако вопрос о «независимых» — сложный вопрос, его нельзя представлять однозначно. «Независимые» продюсеры и связанные с ними «независимые» режиссеры создали ряд фильмов, касающихся серьезной социальной и политической проблематики. Образовались эти группы, когда большие кинокомпании, испуганные наступлением телевидения, находились в состоянии растерянности и даже шока и не были еще способны откликнуться на новые общественные настроения. Но уже в ту пору монополии в значительной степени экономически контролировали «независимых». Потом киномонополии оправились и окончательно интегрировали большую часть «независимых» объединений. При этом, однако, произошло некоторое изменение форм кинопроизводства в США.

Дело в том, что сегодня видные режиссеры Голливуда (Коппола, Олтман, Богданович, Фридкин, Ньюмен) так же, как и их предшественники, сотрудничают с большими компаниями, но взаимоотношения с киномонополиями у них несколько иные, чем у режиссеров в 30-е или 50-е годы. Они получают часть прибылей от проката своего фильма и пользуются во время его постановки известной производственно-творческой независимостью. Изменилась и структура кинокомпаний. Фигура продюсера, подобная фицджеральдовскому Стару, давно ушла в прошлое. Кинокомпании, как правило, принадлежат большим корпорациям, связанным с различными отраслями промышленности и торговли, и потому нередко организацию постановки фильмов они осуществляют через доверенных лиц или, гарантируя самим режиссерам процент от проката фильмов, делают их своими продюсерами. Сегодня такой способ производства фильмов преобладает в Голливуде.

Итак, Голливуд перестроился, изменил формы своей деятельности, структуру, «фасад». Но девять гигантских киномонополий — «великая девятка» (в довоенные годы их было восемь) — по-прежнему контролируют и производство и, что еще более существенно, выпуск фильмов на экран, чему мало помешал закон, принятый в 50-е годы, запрещающий объединять производство и прокат фильмов в одних руках. Причем не только в США, но и в Европе. И все же не только в Европе, но и во многих других странах мира Голливуд извлекает из кино немалые прибыли, настойчиво распространяя свое идеологическое влияние, пропагандируя американскую политику, американский образ жизни и мышления.

Среди деятелей сегодняшнего Голливуда уже нет тех, кто, превращая балаганное зрелище в массовое искусство, создавал «систему звезд», вводил, в жестокой конкурентной борьбе, звук и цвет, выдвигал различные модели кинозрелищ. Нет у кормила голливудского кинокорабля Голдвина, Майера и им подобных, с именами которых было связано рождение «фабрики грез». Но остались основанные ими кинокомпании: «МГМ», «Уорнер бразерс», «Парамаунт» и другие, которые, как я уже отмечал выше, принадлежат сегодня банкам и трестам, далеким от кинематографической сферы. Еще в 40-е годы промышленные и банковские монополии приобретали контрольные пакеты акций кинокомпаний. Ныне истинными хозяевами киномонополий являются финансисты и промышленники, связанные с различными отраслями индустрии и торговли. Этот факт никак нельзя недооценивать. Империя «девятки» так же, как и сорок лет назад, входит в Американскую киноассоциацию, которая, видоизменив струкуру производства и проката, вступив в сложные взаимоотношения с телеви-

[6] «Ньюсуик», 25 февраля 1974 г.

дением, обновив методы руководства киноделом, направляет кинобизнес США, основные цели и принципы которого остаются неизменными: любой ценой извлекать прибыль, не забывая и о месте кинематографа в системе средств идеологического воздействия на массовые аудитории в духе, угодном буржуазии.

Говорят, что половина американских фильмов делается сегодня как бы вне сферы влияния «девятки»: в титрах многих картин указаны фамилии продюсеров, не являющихся штатными служащими той или иной крупной кинофирмы. Зачастую это известный режиссер, сценарист или актер. Но значит ли это, что большой кинобизнес уже не контролирует безраздельно кинопроизводство в США? Отнюдь нет, недаром в тех же титрах сообщается, что фильм прокатывает, а значит, и финансирует, во всяком случае, частично, «Парамаунт» или «МГМ», «Коламбия» или «Уорнер бразерс», «Юнайтед артистс» или «XX век — Фокс». Контроль сохраняется — в несколько завуалированной форме...

Недавно западная пресса начала писать о новом явлении, «полунезависимых» продюсерах, связывая их имена с созданием фильмов-катастроф типа «Многоэтажный ад», «Челюсти», «Кинг-конг». Кто они? Нередко — это перекочевавшие из Европы кинопродюсеры, которые действительно сами выдвигают тему, нанимают режиссера и организуют работу по проекту будущего фильма. Затем они договариваются с крупной кинокомпанией о выпуске картины на экран. И уже кинокомпания придает проекту финансово-рекламный размах, если, разумеется, это отвечает ее целям. Так что Монро Стар оживает снова, правда, в несколько ином, чем в довоенные годы, качестве. Оговоримся, однако, что фетишизация способов создания фильмов в условиях такой мощной киноиндустрии, как американская, неправомерна; они могут быть разнообразны, эти способы, что не меняет сути дела.

Если же говорить о «независимом» кинематографе в США, то таким можно было в свое время назвать нью-йоркское «подпольное» кино, которое возникло в эпоху маккартизма и претерпевало различные изменения, испытывало самые разнообразные влияния, в частности, мощное влияние «новых левых», включая теорию «сексуальной революции». Впрочем, и его деятели сегодня в основном интегрированы голливудскими кинокомпаниями. Хозяева кинодела предпочли погасить «бунт» и направить его в нужное им русло.

Сегодня для американского кинематографа характерно следующее: проверенные годами модели кинозрелищ испытывают влияние новых веяний, связанных с разочарованием широких кругов американского общества в перспективах «общества потребления», с переоценкой традиционных «американизированных ценностей».

Видимо, те, кто финансирует и производит фильмы в США, явственно почувствовали в американском обществе настроения растерянности, неустойчивости и зыбкости, желание перемен во внутренней жизни и внешней политике страны и, подстраиваясь под них, создают ленты, которые отвечают этим настроениям, бывают не лишены элементов социальной критики. Сегодня публика завлекается в кинотеатры уже не так, как двадцать и тридцать лет назад; киносказки про «Золушек», каскадные комедии, полицейские истории, мелодрамы со счастливым концом отнюдь не исчезли с американского экрана полностью, однако сегодня буржуазная масовая кинокультура интеллектуализируется и политизируется, хотя бы на свой лад, хотя бы отчасти.

Дело в том, что, когда в начале 30-х годов в США разразился огромный по масштабам экономический кризис, когда скакал биржевой курс, вчерашние миллионеры просыпались утром разоренными, а миллионы безработных бродили в отчаянии по дорогам Америки, когда жесточайший спад охватил практически все отрасли промышленного производства, а кризис сбыта в сочетании со стихийными бедствиями разорил фермеров, когда бандитизм в больших городах принял невиданные масштабы, — голливудская империя не рухнула. Депрессия, разумеется, чувствовалась и в кино, но она не привела к тотальному финансовому краху. Более того, кинопроизводство в США, довольно быстро овладев звуком, а затем и

цветом, приняв более рациональные организационные формы и обновив материально-техническую базу, стало обнаруживать тенденцию к расширению.

Люди ходили в кино. Они хотели отвлечься от безумия и тягот буден. Они надеялись поймать луч надежды. И хозяева кинобизнеса шли навстречу «голубой мечте» зрителей. Выбрасывая на экран более 500 фильмов в год, они создали многообразные модели кинозрелищ. Именно тогда приобрел, в частности, широкое хождение сюжет о «Золушке» — мужского и женского рода: «голубая мечта», которой не было места в жизни, сбывалась на экране.

Позже, когда кризис начал спадать, появились фильмы, авторы которых пытались серьезно осмысливать явления реальности, столь рельефно обнаружившиеся в период «великой депрессии».

Тогда окрепло мастерство Джона Форда, режиссера-реалиста, связанного с лучшими традициями американской литературы и глубоко понимающего свой народ, его национальный характер и историческую судьбу. «Гроздья гнева», картина, поставленная в ту пору, и сегодня является образцом беспощадного реализма и высокого режиссерского мастерства. Тогда же и Орсон Уэллс создает своего «Гражданина Кейна», раскрывшего механику власти и достижения успеха в капиталистическом мире, фильм, представлявший собой новаторское явление не только в американском, но и мировом кино. В этот же период появились и «Новые времена» Чарлза Чаплина. В лучших фильмах Кинга Видора, Льюиса Майлстоуна, Фрэнка Капры, Уильяма Уайлера, хотя и с известными компромиссами, но тоже рассматривались реальные процессы жизни. В 40-е годы река американского критического реализма сильно обмелела, а в послевоенный период, в пору «холодной войны» превратилась в ручеек, но тех фильмов, о которых я только что упомянул, вычеркнуть из истории кино нельзя.

В условиях конкурентной борьбы и обострения общественных противоречий в стране в 60-е и 70-е годы некоторым кинематографистам США удавалось создавать фильмы прогрессивного, гуманистического содержания, отражающие реальные и серьезные явления действительности. Вспомним лучшие картины той поры Уильяма Уайлера, Стэнли Креймера, Артура Пенна, Сиднея Поллака, а несколько позже — отдельные работы Роберта Олтмана, Фрэнсиса Форда Копполы, Мартина Скорсезе.

В некоторых из этих фильмов, проникнутых гуманистическими идеями или отражающих либеральные взгляды их создателей (есть в этом ряду и картины по сути своей антибуржуазные), художники мучительно спрашивают себя: правильны ли те мировоззренческие установки, которые столь долго исповедовала американская интеллигенция? Где выход из духовной, нравственной, политической и экономической кризисной ситуации? Ответы на эти и многие другие вопросы все эти режиссеры, конечно, не находят, но они — это бесспорный факт — разочарованы в возможностях и перспективах частнособственнического общества.

Именно потому анализ американского кино сегодня требует более серьезного и вдумчивого подхода, привлечения не только искусствоведческих, но и философских и политических знаний. Это становится особенно важным в тех случаях, когда исследователь имеет дело с фильмами, неоднородными по своей идейной концепции, антибуржуазными по многим мотивам и все же — по главной своей сути — не порывающими с буржуазной идеологией.

При изучении проблем кинематографа США, как и зарубежного кино в целом, необходимо опираться на ленинскую теорию двух культур, которая позволяет определить истинный характер явлений искусства в условиях антагонистического общества.

Кино в силу ряда специфических условий занимает в США несколько иное место, чем в странах Европы. Кино в Америке — это мифологическая система, которая фронтально повлияла на целые поколения американцев, что было особенно ощутимо в 20—50-е годы. Вместе с тем американское кино — важный идеологический инструмент в руках монополистического капитала и его пропагандистского аппарата. В общем-то представления об аме-

рикавском образе жизни в буржуазном сознании сложились во многом под влиянием американских фильмов. В конце 60-х годов, когда широкие слои населения разочаровались в «американском образе жизни», кино уже не могло существовать в прежних мифологических параметрах. Отсюда — фильмы, аккумулирующие настроения этого разочарования, а нередко и настроения бунта и протеста. Отсюда и укрепление гуманистических и реалистических тенденций в кино, которые, впрочем, существовали в киноискусстве США и в 20-е, и в 30-е годы, и в последующие периоды.

В американском кино всегда проявлялись и проявляются сегодня два основных течения, две основные тенденции: это реакционное течение, которое преобладало и преобладает количественно, и прогрессивное, демократическое, представленное в довоенный период творчеством Чаплина, Штрогейма, Форда, Орсона Уэллса, сильно ослабленное в период маккартизма и «холодной войны», получившее новые импульсы в начале 60-х годов, когда сравнительно широкие круги творческой интеллигенции стали искать альтернативу буржуазному правопорядку и буржуазному мышлению, еще совсем недавно казавшимся им приемлемыми.

Этот поиск альтернативы сложен и порой противоречив. В его русле и явления «контркультуры», и идеи, почерпнутые из теорий Герберта Маркузе или Вильгельма Райха. Под влиянием тех изменений, которые произошли в общественном сознании, изменился и характер так называемой коммерческой кинопродукции, ее темы и проблематика. Я говорю «так называемой», поскольку в американском кино коммерческими, с точки зрения доходности и посещаемости, являются, по существу, все фильмы — и реакционной ориентации и прогрессивные, отражающие общедемократические и гуманистические тенденции. Некоммерческим можно считать лишь нью-йорский «киноавангард», «подпольное кино», но и оно, как уже отмечалось, в последнее время интегрируется прокатными кинокомпаниями, а его творческие кадры нередко перекочевывают в Голливуд в крупные кинокомпании и в связанные с этими компаниями «независимые» продюсерские группы.

Генеральный секретарь Национального комитета компартии США Гэс Холл отмечает: «Движения против агрессии Соединенных Штатов в Индокитае и борьба с этой агрессией оказали глубокое влияние на образ мышления миллионов людей. Благодаря Уотергейту и сопутствующим разоблачениям, значительно усилились угрозы для демократических прав и институтов, сохранение которых в прошлом большинство считало само собой разумеющимся.

Правящий класс имеет в своем распоряжении множество средств, к которым прибегает для сохранения пассивности масс, а если не сохранения пассивности, то хотя бы для их раскола. Роль своеобразного опиума пассивности выполняет идеологический тезис, согласно которому капитализм является самым совершенным строем даже при наличии некоторых недостатков и что в любом случае он ныне стал народным капитализмом, покончившим с контролем монополий. Президент «Дженерал моторс» недавно заявил: «Общество свободного предпринимательства представляет собой систему сотрудничества, а не классовой борьбы» и «экономическая свобода неотделима от наших других свобод». И эти люди утверждают, что, хотя капитализму и были присущи экономические кризисы, сейчас он преодолел цикл бумов и спадов. И вместо снотворного, роль которого в свое время выполняли разглагольствования об «едином счастливом семействе», они теперь используют слова о том, что «мы должны держаться все вместе, потому что наша страна попала в тяжелое положение». Это опиум пассивности. И хотя нам это совершенно ясно, эти идеологические пропагандистские ухищрения приносят свои результаты. Они создают препятствие на пути борьбы и радикализма».

Капитаны американского кинобизнеса под воздействием тех изменений, которые в последнее время произошли в мире, и учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунистической идеологии на массы, стали применять сложный камуфляж, маскировать свои

истинные цели и видоизменять некоторые проверенные годами приемы манипулирования общественным сознанием.

Если в «кодексе Хейса» указывалось, что каждый американский фильм должен быть оптимистическим и в конечном итоге внушать зрителю идеи классовой гармонии, то сегодня такого рода модели ушли на второй план (они фигурируют лишь в третьеразрядной продукции), а сам «кодекс Хейса» отменен. Наступило время более утонченных моделей, включающих в себя и известную долю критики «общества потребления» и нонконформистские философские идеи, по большей части из арсенала «новых левых».

Если в 1946 году социологический опрос показал, что зрителей, интересующихся социальными фильмами, лишь 2 процента, то с конца 60-х годов молодежная аудитория, составляющая 52 процента всех кинозрителей, проявила большой интерес к социальным проблемам, и этот интерес умело эксплуатируется киномонополиями.

Киномонополии вместе с тем делают отчаянные и зачастую небезуспешные усилия, чтобы с помощью новых моделей кинозрелищ, учитывающих изменившуюся обстановку в стране и перемены в настроениях общества, все же привести зрителя к «общему знаменателю», преодолеть неоднородность зрительских запросов, что нередко ведет к появлению фильмов резкокритической направленности, вскрывающих истинное положение вещей в больном обществе.

«Потерянная аудитория,— заявил президент «Парамаунта» Франк Species Яблансс, — потеряна нами только потому, что мы по большей мере производим скуку»[7].

И не случайно именно «Парамаунт» профинансировал «Крестного отца» — фильм, рассчитанный едва ли не на все зрительские аудитории, давший каждой из них «свое», а всем — впечатляющее зрелище, затрагивающее и современные проблемы общественного неблагополучия и продолжающее традиции гангстерского фильма. Общий доход «Крестного отца» составил 150 млн. долларов. «Крестный отец II» также принес и киномонополиям и режиссеру-продюсеру Копполе большие дивиденды. По свидетельству печати, «Крестный отец», такие фильмы, как «Французский связной» и «Изгоняющий дьявола» Фридкина, «Челюсти» Шпильберга, каждый приносили больше прибыли, чем целая кинокомпания за год.

Но американская печать отмечала, что подражания «фильму-лидеру», «фильму-локомотиву», обеспечивающему сверхприбыли, вели и к финансовым издержкам. «Синдром «удачи или провала» возник не сегодня, — писал критик Пол Д. Зиммерман. — Еще с тех пор, как телевидение превратило миллионы американских домов в кинотеатры, кинокомпании стараются вытянуть кинозрителей из дома при помощи песен сирен. После фильма «Звуки музыки», принесшего больше 100 миллионов долларов и позволившего компании «XX век — Фокс» выйти из финансовых затруднений, киностудии чуть не разорились на постановке дорогостоящих фильмов, направленных на повторение этого успеха. Затем, когда появился «Беспечный ездок», кинопромышленность чуть не уморила себя насмерть, выпустив недорогостоящие молодежные фильмы, которые проваливались. Недавно большие кинокомпании попытались разрабатывать прибыльную «жилу», начало которой положили «Крестный отец» и «Французский связной», но оказалось, что в большинстве случаев они получили лишь бледные, невыразительные и не приносящие дохода подражания. Успех фильма «Американские граффити» режиссера Джорджа Лукаса и успех дуэта Стрейзанд — Редфорд в фильме «Какими мы были» проложили дорогу тенденции к ностальгии. «Черные фильмы» все еще популярны, но их зрители становятся все более требовательными. Фильм насилия, такой, как «Дилинджер», все еще может принести прибыль, но, как сказал бывший президент «Юнайтед артистс», ныне «независимый» продюсер Дэвид Пикер: «Зрители по горло сыты тем, что им показывали в фильмах последних лет... Они устали от зрелища крови, которая галлонами льется на экране, и от постоянных сцен резни и побоищ.

---

[7] «Ньюсуик», 24 декабря 1973 г.

Другими словами, кино заблудилось в темноте, и оно безусловно ищет в небесах путеводную звезду «развлекательности»[8].

Поэтому киномонополии ведут лихорадочный поиск в самых разных направлениях. Здесь и «фильмы-катастрофы» — «Многоэтажный ад», «Одиссея «Посейдона», «Челюсти», «Землетрясение». Это и новые приключения знаменитого Кинг-конга, чудовища-гориллы, вступающего в борьбу с цивилизацией. Это и фильмы, воспроизводящие с известной долей достоверности ту или иную злободневную политическую ситуацию, вроде поставленного в 1976 году фильма «Вся президентская рать» режиссера Алана Пакулы — об Уотергейтском деле.

Гигантские расходы на постановки заставляют тех, кто их финансирует, быть осторожными в выборе проблематики.

«Определенно существует поворот от так называемых проблемных фильмов к более традиционному развлечению, — заявил актер Дастин Хоффман. — И это означает большие бюджеты, привлечение больших звезд... Это все играет против серьезных или острых тем. Если вы тратите шесть или семь миллионов долларов, то поневоле становитесь очень осторожным».

Снова, как в «золотой век» Голливуда, в 20-е и 30-е годы, все громче звучит девиз: «Отвлекая, развлекать». Правда, как уже отмечалось, эти развлечения принимают иные формы. Некоторые киномонополии, например, сделали попытку через подставных «независимых» продюсеров начать производство порнографических фильмов, которых прежний Голливуд, следуя «кодексу Хейса», чурался, боясь отпугнуть «семейного зрителя».

Вышли дорогостоящие порнографические ленты — вроде «Глубокой глотки». Вместе с этими фильмами появились и солидные труды, в которых делается попытка закрепить за порнографией место в искусстве. «Отличие эротического реализма от грубой порнографии, — писал социолог Горас Ф. Джадсон, — не в степени откровенности и не в простом изображении органов, актов, чувствований, а в психологическом контексте и самой структуре произведения. Эротический реализм имеет своим объектом социально-психологическую сферу событий, отношений и зависимостей — важную область приложения нравственных оценок»[9].

Как видим, под порнографию подводится «научная» база.

Но порнофильмами еще не заинтересовался непосредственно большой кинобизнес — он колеблется из боязни потерять массового зрителя и предпочитает пробовать осторожно.

Одновременно и в системе Голливуда и в «независимых» продюсерских группах создаются фильмы, в которых высказывается тревога за судьбу «маленького человека» и подвергаются в той или иной степени критике противоречия современного буржуазного общества. Эти картины заслуживают внимания и поддержки. Их появление — следствие противоречивости американской действительности, отразившейся и в киноделе.

«Когда руководители фирм, — остроумно заметила критик Полина Келл, — думают, что они знают желания публики, тогда настоящему художнику трудно добиться финансирования. Но если эти люди находятся в замешательстве и не понимают желаний публики, то есть шанс, что они пойдут на некоторый риск. Таково положение дел в настоящее время. Очень полезное замешательство».

Полина Келл писала о шансе для прогрессивного искусства в 1974 году, когда действительно вышел ряд фильмов с критическим потенциалом. Но с тех пор положение изменилось. Монополиям удалось в определенной степени приспособить в собственных целях тех, кто лишь сравнительно недавно отражал настроения протестующих и инакомыслящих.

Фильмы относительно прогрессивной направленности — «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Поллака, «Беспечный ездок» Хоппера, «Оклахома, как она есть» Креймера, «Пять легких пьес» Райфелсона, «Полуночный ковбой» Шлезингера, «Последний киносеанс» Богдановича, «Подслушивание» Копполы, «Маленький большой человек» Пенна, «Нэшвилл» Олтмана и другие близкие им по духу ленты

[8] «Ньюсуик», 24 декабря 1973 г.

[9] «Харперс мэгэзин», 1975, апрель.

уже принадлежат истории американского кино; они заслуживают пристального внимания, изучения, выявления сильных и слабых сторон мировоззрения и дарования авторов. Они, эти фильмы, продолжают традиции критического реализма в кино США 30-х годов, связанного с литературой тех лет.

Как уже отмечалось, многие кинематографисты Америки настойчиво ищут альтернативу капиталистическому образу жизни, ощущая кризисное состояние и бесперспективность буржуазной общественной системы. Своеобразно это проявляется и в обращении к леворадикальным, революционаристским теориям в самых разных, порой весьма пестрых, модификациях. С этим связаны и попытки создать новые теории экранного искусства, в частности, теорию «деконструкции» или «кино как разрушительного искусства», и некоторые левацкие концепции, которые могут лишь дезориентировать кинематографистов и зрителя.

В то же время наиболее прозорливые художники, верные принципам реализма и гуманизма в искусстве, все отчетливее видят, что подлинная альтернатива капитализму не есть уход в глубины человеческой психики, не «анархический бунт» и «сексуальная революция», а отражение языком кино современных кризисных процессов буржуазного общества и буржуазного сознания. Разумеется, монополистический капитал по-прежнему владеет американским кинопроизводством и кинорынком. Но, как уже отмечалось, вся общественная жизнь в США заметно усложнилась. Недовольство значительной части населения существующим порядком вещей, разочарование в тех идеалах, которыми раньше гордился «простой американец», — все это неизбежно оказывает свое влияние и на кинопроцесс.

Важно поэтому глубоко анализировать американские так называемые «взрывчатые» фильмы, проследить их связь с прогрессивным искусством 30-х годов — кино и литературой тех лет. И среди фильмов, поставленных режиссерами, связанными с леворадикальным движением, есть картины, особенно документальные, объективно показывающие уродство буржуазного мира. Эти явления заслуживают пристального изучения. Следует отметить, что «бунтарское» настроение определенной части кинохудожников Америки, даже если оно облечено в форму анархического протеста и абстрактной революционности, имеет значение как показатель глубокого брожения в среде творческой интеллигенции, как один из симптомов углубившегося кризиса буржуазной идеологии. При анализе конкретных фильмов важно учитывать сложную, а порой и весьма запутанную связь, которая существует между реалиями американской действительности и тем отражением, которое она получает на экране. Здесь на первый план выдвигаются идейные убеждения автора картины, его гражданская позиция. Задача советской кинокритики, как мне представляется, состоит в том, чтобы выявить и поддержать в произведении, пусть неоднородном и неоднозначном по смыслу, идейный слой, имеющий гуманистический, демократический характер.

В качестве примера сошлюсь на «Всю президентскую рать», картину, которую упоминал выше. Выводы ее создателей основываются на явно ложных предпосылках, на вере в неограниченные возможности американской демократии — вере, которую мы, разумеется, не разделяем. Однако столь же очевидно, что фильм аккумулировал определенные тенденции в общественном сознании американских граждан, столь наглядно проявившиеся в период уотергейтского скандала. В частности, Уотергейт дал беспощадный урок тем американцам, которые считали, что существует предел возможным нарушениям конституционных гарантий представителями исполнительной власти в их «демократической» стране, обнажил глубину и необратимость кризиса общественно-государственной системы, допускающей такие явления, как Уотергейт.

Нельзя не отметить, что долгое время в оценке зарубежного кино, и прежде всего американского, мы главным образом исходили из задач культурно-просветительских. Фильм выводился из фильма, а режиссер из режиссера. Содержание картины редко рассматривалось в связи с общественно-политической ситуацией, с философскими течениями, с выбором

тем и характером их разработки в литературе. Поэтому так важен глубокий методологический подход к явлениям американского кино, привлечение материала, связанного с различными философскими идеями — от экзистенциализма, который сейчас, потеряв свои позиции в Европе, перекочевал через океан, до неофрейдизма и теорий из арсенала «новых левых».

Нам предстоит разобраться в феномене американского прогрессивного кинематографа, выявить общедемократические, буржуазно-демократические, буржуазно-либеральные тенденции. К сожалению, у нас нет обобщающих работ по экономике американского кино, а они могли бы многое дать и киноведам, внести полную ясность в вопрос о «независимых», которые всегда зависели и практически зависят сегодня от киномонополий, хотя бы в сфере проката.

Нельзя забывать и наиболее ценные традиции советского киноведения в изучении американского кино: его прогрессивное крыло всегда привлекало внимание наших крупных кинематографистов. Еще в 20-е и 30-е годы об американском кино писали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Сергей Юткевич. Они замечали все то ценное, что содержалось в кинематографе США, рассматривая его не только как форму манипуляции общественным сознанием, но и как проявление демократических тенденций национальной культуры. Вместе с тем они резко выступали против фильмов пустых и лживых, вводящих зрителя в заблуждение, деформирующих его классовое, социальное сознание. Эти традиции боевого наступательного киноведения, занимающего твердую партийную позицию в идеологической борьбе, нам необходимо продолжать и развивать дальше.

Во многих трудах советских киноведов, историков, философов, рассматривающих проблемы американского кинематографа, резко критиковались проявления буржуазной «массовой культуры», антисоветские и антикоммунистические явления, фильмы, которые создавали различного рода мифы об американском образе жизни; в них разоблачалась политика американских киномонополий, захвативших европейский кинорынок. Но одновременно они выявляли и анализировали прогрессивные тенденции в кино США.

За последнее время в нашей стране вышел ряд серьезных книг и статей, с марксистских позиций освещающих феномен американского киноискусства. Советское киноведение рассматривает историю американского кинематографа, процессы его современного развития без предвзятости и упрощенчества. В США тоже написано немало книг о советском кинематографе и кино социалистических стран, но во многих из них мы не найдем такой научной объективности. В них, как правило, крупные явления советского кино, прежде всего творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, вырываются из контекста советской культуры, противопоставляются другим периодам развития нашего искусства. Некоторые современные советские фильмы и творческие индивидуальности трактуются в духе отработанных штампов антисоветизма, а иные заметные достижения советского кино просто замалчиваются.

Необходимо видеть связь кино с идеологией и политикой, влияние на кинематограф современных политических и философских идей, влияние на американский кинематограф мирового революционного процесса, о котором так ярко говорилось на XXV съезде нашей партии.

Мы обязаны выявить новые «модели», которые используются американским кино в целях внушения зрителю идей антикоммунизма и антисоветизма. Структура этих «моделей» подчас довольно сложна и внешне неразличима: в ход идут тонкие и изощренные средства для дезинформации зрительских аудиторий.

Вместе с тем мы имеем возможность глубоко рассмотреть явления, отображающие реальные процессы жизни американского общества, тягу многих художников США к реализму и гуманизму.

Опираясь на материалы и решения XXV съезда КПСС, следует глубоко исследовать и другие вопросы развития американского кино, его различных направлений — прогрессивных и реакционных.

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической

революции» указывается, что капитализм «порождает глубокий моральный кризис общества, духовную деградацию, потребительское отношение к жизни, культ насилия, деформирующие личность»[10].

Американский кинематограф в своих и позитивных и негативных явлениях отражает этот всеобъемлющий духовный кризис общества, основанного на угнетении, эксплуатации и подавлении человека.

Андрей Мельвиль,

научный сотрудник Института США и Канады АН СССР

Выступая здесь, среди киноведов, как «человек со стороны», я хотел бы поделиться некоторыми соображениями относительно новейших идеологических тенденций в современной американской социологии, политической науке и философии, которые могут представить интерес для специалистов, занимающихся кинематографом США. В силу сложившегося «разделения труда» и не имея желания выходить за пределы профессиональной компетентности, я буду лишь косвенным образом касаться как самого американского кино, так и работ наших кинокритиков, посвященных различным его аспектам и периодам. В любом случае моими возможными оппонентами будут не авторы, а идеи.

Первая из таких идей, с которыми я собираюсь полемизировать, — это тезис (его мне неоднократно доводилось встречать в работах об американском кинематографе), согласно которому кинематограф США — «старый» или «новый» Голливуд — расценивается чуть ли не как универсальный и не знающий национальных границ феномен буржуазной культуры Запада. В одной книжке я прочитал также, что Голливуд — это «синоним дешевого, дурного вкуса». Как правило, в качестве аргументов, подтверждающих эту мысль, встречаются ссылки на то, что американские фильмы пользуются коммерческим успехом в странах самых разных национальных и культурных традиций. Отсюда делается вывод о том, что продукция Голливуда настолько унифицирована и усреднена, что может с известным успехом потребляться непритязательным зрителем почти повсеместно.

В то же время, надо полагать, все согласятся с тем, что существуют не только отдельные фильмы, но и жанры, сюжеты, темы, характеры, которые являются типичными продуктами именно а м е р и к а н с к о й культуры и которые поэтому трудно представить в каком-либо ином национальном кинематографе. Так, например, вестерн или гангстерский фильм, мотив «личного успеха» или «человека, который создал самого себя», — все это характерно в гораздо большей степени как раз для американского кино и не является типичным для кинематографа других стран. Когда, например, Серджио Леоне снимает вестерн, в результате получается фильм особого жанра, «вестерн-спагетти», который, как отмечает итальянская кинокритика, представляет собой «антивестерн».

Точно так же целый комплекс проблем, поднимаемых, скажем, европейским кинематографом, в частности, «политическим кино», никак не представлен в киноискусстве Соединенных Штатов. Есть известная закономерность в том, что произведения яркого социально-критического содержания, такие, как фильмы о Джо Хилле, Сакко и Ванцетти, супругах Розенберг, были созданы за пределами США — в Швеции, Италии.

Американское кино почти не обращается к сколько-нибудь явно выраженной, определенно заявленной социально-классовой проблематике, а элементы социальной критики, если таковые имеются, как правило, сводятся к трагическому противопоставлению изолированного индивида враждебной ему среде. В этом мне видится главное принципиальное отличие прогрессивного социального кинематографа США от европейского политического кино — я имею в виду его лучшие образцы, созданные наиболее соз-

[10] «Правда», 1 февраля 1977 г.

нательными, последовательными передовыми художниками. Вскрывая корни этих различий, анализируя их конкретное проявление, советское киноведение может, по-моему, сделать ряд очень важных наблюдений и выводов. В связи с вышесказанным я хотел бы предложить для обсуждения своего рода антитезис о том, что американское кино является сугубо национальным явлением, весьма специфическим феноменом американской культуры, особым — к которому лишь отчасти приложимы европейские или иные мерки. Поэтому и адекватное представление о кинематографе США, о его социально-культурной функции, о том, как его содержание «прочитывается» американским зрителем, может сложиться лишь в том случае, если будет учтен весь сложный комплекс противоречивых социальных условий, укорененные в американском национальном сознании психологические стереотипы и установки, ценностные эталоны и приоритеты, составляющие духовно-психологическую «ткань» американской культуры. Одновременно расширяются возможности для углубленного анализа явлений и тенденций, которые позволяют говорить о наличии в американском кино демократического течения, что подтверждает верность ленинской теории двух культур в капиталистическом обществе.

Равным образом мне представляется необходимым для специалистов, изучающих американское кино, знание конкретного социально-культурного контекста, обстоятельств и особенностей американской истории, становления американского национального характера, американской культуры и, конечно же, умение разобраться в современной общественно-политической ситуации в Соединенных Штатах.

Я убежден, что с учетом всех этих обстоятельств киноведение получает несколько более точные и универсальные критерии оценки кинематографа США, в результате чего более четко обнаружатся как его специфические черты и мотивы, их отличие от европейских аналогов, так и его место в системе современной буржуазной культуры Запада.

Как известно, люди сами делают свою историю, но они делают ее не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого (К. Маркс). Поэтому логично предположить, что и американский кинематограф должен был аккумулировать весь прошлый опыт истории и культуры США, а следовательно, и их «непохожесть», в какой-то мере даже «исключительность».

Хочу подчеркнуть, что концепцию «американской исключительности» нужно рассматривать диалектически, непременно — с учетом исторических реалий. Дело в том, что, например, на ранних этапах развития США идея «американской исключительности» получала в том числе и общедемократическую интерпретацию, расценивалась как кардинальное отличие Соединенных Штатов, где совершалась буржуазно-демократическая революция, от современных им государств с монархическим строем. Именно к этим общедемократическим традициям и пытаются апеллировать некоторые либерально-демократические критики империалистической внешней политики США. С другой стороны, как это хорошо известно, та же самая идея была не раз использована и крайне реакционными кругами страны, настаивающими на исключительном положении США в мире, по отношению к Европе, в частности, для обоснования своей империалистической, экспансионистской внешней политики.

Правда, в последнее время многие буржуазные идеологи и теоретики международных отношений все чаще говорят о «конце американской исключительности», об утере Соединенными Штатами положения лидера «свободного мира», о «гамлетовской неуверенности»: быть или не быть «американской миссии» в мире? И даже о возникновении в результате этого своеобразного «комплекса национальной неполноценности». Происшедшие в США изменения взглядов на роль своей страны в международных отношениях связаны прежде всего с углублением общего кризиса капитализма, с укреплением позиций социалистического лагеря и развивающихся стран, с активизацией борьбы всех прогрессивных сил в мире против военно-политического и эконо-

мического экспансионизма Соединенных Штатов. Немаловажным фактором является также достижение ядерного паритета и очевидная неспособность США диктовать свою волю другим странам и народам с «позиции силы» или — угрозы применения силы.

В этой обстановке многие видные американские идеологи и политики выступают с критикой тех идейных и морально-психологических установок, которые были основой внешней политики США в годы «холодной войны» и которые требовали от Соединенных Штатов взять на себя роль «мирового жандарма». Моралистическая риторика, ассоциирующаяся в США с именем Джона Фостера Даллеса и призывающая к мировому крестовому походу против коммунизма и использованию американского военного превосходства, в середине 70-х годов стала в Америке объектом широкой критики. Как заявил недавно Бжезинский, ныне помощник президента по вопросам национальной безопасности: «Мы больше не живем в мире, в котором военное действие как средство экономической политики было бы морально оправдано и политически осуществимо». Таким образом, государственный деятель, занимающий высокое положение в администрации Картера, признает, что не существует разумной альтернативы политике разрядки и взаимовыгодного международного сотрудничества.

Одновременно обнаруживается явное стремление к о м п е н с и р о в а т ь резкое ограничение возможностей США осуществлять военно-политический и экономический диктат по отношению к другим странам за счет повышения активности в сфере внешнеполитической пропагандистско-идеологической деятельности, за счет идеологического «нажима» на другие страны с целью навязать им определенные правила внутренней жизни, угодные Соединенным Штатам. Причем, подобный «идеологический интервенционизм» оправдывается тем, что американцы якобы являются, как об этом говорилось в инаугурационной речи Картера 20 января 1977 года, «глубоко идеалистической нацией».

Между тем реалистически мыслящие политики США начинают в полной мере осознавать бесперспективность этой внешнеполитической доктрины, базирующейся на постулате о своеобразной американской («идеалистической») «исключительности» и «праве» США диктовать свои моральные принципы другим народам. Например, Джон Спаркман, председатель сенатского комитета по международным делам, ясно высказался на этот счет: «Неразумно и, что еще более важно, неэффективно стараться изменить внутриполитическую ситуацию в дружественных или враждебных нам странах. Это один из главных уроков Вьетнама».

В последнее время в США все чаще раздаются предостережения против того, чтобы Соединенные Штаты брали на себя роль «морального полицейского для всего мира» уже после того, как новые реальности международных отношений заставили их отказаться от роли «мирового жандарма» периода «холодной войны». Кроме этого, прогрессивная американская общественность и сторонники политического реализма обращают внимание на то, что уже сейчас есть основания для упреков «доктрины Картера» в проведении политики так называемой «выборочной моральности», суть которой заключается в том, что страны, имеющие меньшее стратегическое значение для США (Аргентина, Уругвай, Родезия), навлекают на себя обвинения в нарушении ими «гражданских прав», тогда как по отношению к нарушениям этих же прав в тех странах, где США имеют важные стратегические интересы (Южная Корея, Чили, Иран), руководители Соединенных Штатов проявляют удивительную терпимость.

Словом, как заявил недавно американский журнал «Ю. С. Ньюс энд Уорлд Рипорт»: «Если США будут продолжать упорствовать в этих попытках, очень скоро они могут оказаться в роли морального полицейского для всего мира, а эта роль может оказаться столь же сложной, неблагодарной и даже опасной, как роль военного полицейского, которую они не так давно отвергли».

Таким образом, при оценке идеи «американской исключительности» в ее конкретном социально-историческом приложении — как раз в

таком виде она и присутствует на экране в ряде американских фильмов последнего времени — необходим диалектический подход, углубленный анализ произведения на различных уровнях его идейно-художественой структуры с партийных позиций.

Разумеется, национальная специфика культур не отменяет действия общих закономерностей социального и духовно-идеологического процесса в современном капиталистическом мире. В частности, американской буржуазии и не удавалось никогда полностью монополизировать общественно-политическую мысль, культуру или искусство США, хотя она осуществляла в прошлом и осуществляет сейчас идеологическое господство во всех этих областях. Элементы прогрессивной демократической культуры существовали и продолжают существовать в американском искусстве и, в частности, в американском кино.

С общей теоретико-методологической точки зрения, мы, безусловно, признаем существование и борьбу противоположных тенденций и элементов в современном американском кинематографе. При этом складывается такое впечатление, что с проблемами, которые касаются реакционных, консервативных образцов голливудской продукции, у кинокритики ясности больше.

Такие их черты, как антисоветизм, антикоммунизм, расистские предрассудки, антидемократические настроения, — все это достаточно убедительно вскрывается в работах, посвященных американскому кино. Хотя и здесь, быть может, хотелось бы видеть более отчетливый выход за пределы замкнутого, сугубо кинематографического анализа к исследованию социально-психологической обусловленности продукции такого рода. Кроме того, очень важно показать, каким социальным слоям именно этот конкретный фильм предназначен, в каких социальных группах он пользуется успехом и почему. Я подчеркиваю этот аспект проблемы потому, что сам вопрос о типологии американского политического сознания и политических группировок в США является в достаточной степени сложным и не имеющим точных аналогов в европейской политике.

Согласно принятой в американской буржуазной политической и социологической литературе градации, основные идеологические позиции в США располагаются примерно в следующем спектре: «гуманистические левые», «либералы-прогрессисты», «умеренный центр» и «традиционалисты». Последние как раз и являются оплотом сил реакции, шовинизма, антикоммунизма, расизма, представленных, в частности, движениями Уоллеса и Голдуотера, поддерживаемых Рейганом и группировкой Бакли. При этом по целому ряду важнейших социально-экономических и политических проблем эти «традиционалистские» силы занимают ностальгическую и настолько критическую позицию по отношению к центральной власти Вашингтона, военно-промышленному комплексу, крупным корпорациям, что порой может создаться впечатление, будто это чуть ли не «левые».

Но все дело в том, что наиболее консервативные силы в США являются ярыми противниками государственно-монополистического капитализма, который они объявляют результатом «красного заговора» периода «нового курса» и выступают за возврат к экономическому базису «свободного предпринимательства», к «свободному рынку» и соответствующей ему политической структуре, основывающейся на невмешательстве правительства в социально-экономическую область. Такова, в частности, политическая программа так называемых «либертаристов», сформировавшихся на крайне правом фланге республиканской партии. «Либертаристы» и «традиционалисты» всех мастей более, чем кто-либо иной, поддерживают и пытаются гальванизировать объективно девальвированные в условиях монополистического капитализма буржуазно-индивидуалистические идеалы «личного успеха», «свободного предпринимательства», «протестантской этики». Их социальная база в нынешних условиях США — часть белых рабочих, мелкое фермерство, мелкие предприниматели и т. п.

В этой среде, очевидно, и будут пользоваться особым успехом фильмы, в которых звучит мотив ностальгии по традиционным американским добродетелям, тоски по утраченным идеалам «американской мечты», «равных возможно-

стей», преимущества «американского образа жизни». Важно учитывать, что эта же аудитория будет поддерживать и критику бюрократической верхушки Вашингтона, разоблачение коррупции в высших звеньях правительственной власти, злоупотреблений монополий и «большого бизнеса». Все эти моменты следовало бы учитывать при оценке коммерческого успеха того или иного фильма в конкретной зрительской аудитории. В результате может случиться, что кинокритики придут к несколько иному мнению относительно «ностальгических» фильмов, фильмов-воспоминаний об «одноэтажной Америке» — таких, как скажем, «Бумажная луна», «Последний киносеанс» или «Американские граффити», — которые пользовались большим успехом именно в такой среде. Ведь не случайно, как об этом свидетельствует американская пресса, эта же самая аудитория американского Юга вставала и аплодировала финальному эпизоду фильма Хоппера «Беспечный ездок», выражая свою солидарность с теми, кто убил двух безвинных героев.

Ответ на вопрос о том, что и почему считать реакционным в американском кино, отнюдь не является самоочевидным. Это второй момент, к которому мне хотелось бы привлечь ваше внимание. С другой стороны, я полагаю, что с еще большими трудностями критика сталкивается в тех случаях, когда речь заходит о прогрессивных, демократических тенденциях в кинематографе США.

Эти тенденции, безусловно, существуют. Однако, во-первых, было бы довольно неосмотрительно безоговорочно отождествлять их с так называемыми «независимыми», как это практикуется в некоторых исследованиях по американскому кино. Далее, как правило, эта «независимость» на проверку оказывается лишь замаскированной зависимостью от другого «денежного мешка». Относительной независимостью в США пользуются лишь некоторые деятели «подпольного» кино и ряд группировок леворадикальных документалистов, располагающих собственным скромным бюджетом, — такие, как «Ньюзриил», «Зимний киноколлектив», кинообъединение йиппи «Триконтинентальный киноцентр», чья продукция практически не попадает в широкий прокат. Более того, так называемые «независимые» продюсеры и режиссеры — взять хотя бы Эвилдсена — зачастую выпускают далеко не прогрессивные ленты. В данном случае я присоединяюсь к тем киноведам, которые последнее время призывают более трезво взглянуть на саму проблему «независимого» кино в США.

Во-вторых, «непохожесть», «исключительность», сугубо национальный характер американского кино, о чем я уже говорил, ярко проявляются и в той кинопродукции, которая признана прогрессивной, основанной на общедемократическом, гуманистическом содержании. Весьма точные наблюдения на этот счет содержались, на мой взгляд, в выступлениях В. Баскакова и В. Дмитриева на теоретической конференции по актуальным проблемам изучения современного американского кинематографа летом прошлого года. Ранее я не встречал постановки этой проблемы в таком аспекте.

Достаточно сравнить то, что мы называем прогрессивным политическим фильмом в европейском кино, и американский фильм общедемократического содержания. Что бы мы ни брали в качестве примера последнего — работы Креймера, Поллака, Скорсезе, Люмета, Пенна, — их демократический, прогрессивный потенциал, содержащиеся в них элементы социальной критики, — все это будет разительным образом отличаться от европейского политического фильма. Равным образом трудно представить, чтобы «Бомаск», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Одален-31», «Рабочий класс идет в рай» были бы сделаны в Голливуде, хотя и из его студий выходят фильмы с элементами демократического, прогрессивного содержания.

Очевидно, в данном случае все дело в том, каково это содержание и что конкретно имеется в виду под демократическими тенденциями в американском и европейском кино.

Если бы потребовалось вчерне определить специфику, характер и содержание демократических элементов в современном американском кино в сравнении с европейскими образцами, я бы назвал первые элементами индивидуалистического гуманизма, а вторые — тенденцией к социально-классовому анализу.

Кто является героем, типичным носителем демократической идеи в кинематографе США и Европы?

В американском кино, как правило, это индивид, преодолевающий свою социальную среду, противопоставленный своему бесчеловечному окружению, как изолированная личность, вступающий в борьбу с общественным Левиафаном и рассчитывающий при этом только на свои собственные силы. Это «беспечный ездок» и «полуночный ковбой», это Алиса и «загнанная» на танцевальном марафоне Глория, это шериф Колдер и Лорд Байрон Джонс. Именно их «непохожесть» на всех вокруг, их индивидуализм, внутренняя изолированность, обособленность, независимость одиночки — именно это позволяет им преодолеть (или попытаться преодолеть) свое окружение. И в этом преодолении и заложен пафос гуманистического содержания, мотивы социальной критики. Такая «личность» — носитель авторских идеалов.

Иную картину мы видим чаще всего в прогрессивном политическом кино Европы. Здесь обычно и режиссерский замысел движется как бы в обратную сторону: главное действующее лицо фильма, например, Лулу Масса из фильма «Рабочий класс идет в рай», становится «героем» лишь в процессе все более осознанного включения себя в свою социальную среду, в свой коллектив, свой класс. Герой участвует в забастовочной борьбе, становится носителем социалистического сознания, обретает себя как часть социального коллектива.

В европейском кино идея демократии реализуется в форме преодоления индивидуализма и обретения социально-классового коллективистского сознания, тогда как в американском кино носителем демократической идеи становится почти лишенный или избавляющийся от своих социально-классовых характеристик индивид, идеал индивидуалистического гуманизма.

В какой-то мере это наблюдение можно, очевидно, распространить и шире — на американскую культуру в целом, отличительной чертой которой, на мой взгляд, является то, что ее прогрессивные демократические тенденции, за редким исключением, никогда (или почти никогда — если не брать во внимание период, к сожалению, кратковременного увлечения американской интеллигенции марксизмом в 30-е годы) не достигали уровня не только социалистического мышления, но и вообще развернутого социально-классового анализа. Напротив, демократические элементы американской культуры чаще всего проявлялись в весьма своеобразной форме индивидуалистического гуманизма, что, в свою очередь, имеет истоки в обстоятельствах американской истории и в особенностях становления американского национального характера.

По традиции, американский идеал свободной и развитой индивидуальности ассоциируется с предпринимательской свободой, «равными возможностями», с правом свободного участия в капиталистическом бизнесе на равных правах с другими конкурентами. Сам же капиталистический бизнес в США, основанный мелкими буржуа и крестьянами, бежавшими от феодального гнета из Западной Европы, имел, как это подчеркивал Ф. Энгельс, «демократическое происхождение». Поэтому индивидуалистический идеал американского раннебуржуазного общества характеризует определенное общедемократическое содержание — он и был социально-психологическим фундаментом «фермерской демократии» периода освоения Запада.

Относительное отсутствие общенациональной культурной традиции и единого исторического прошлого, с одной стороны, а также беспрецедентная роль индивидуалистической предпринимательской активности в процессе становления в США капиталистического уклада, с другой, обусловили выдвижение на первый план характера личности и индивидуальных мотивов, порою заслонявших идеалы, моральные и социально-классовые ценностные установки, которыми эта личность руководствовалась. Индивидуалистические иллюзии и нравы, ставшие в США господствующими в экономике, политике и культуре, проникли в значительной мере и в среду пролетариата. Поэтому процесс формирования и развития пролетарского коллективизма и социалистического сознания в амери-

канском рабочем движении характеризовался относительно замедленными темпами.

В этих условиях индивидуалистический тип личности стал наиболее распространенным в США, своего рода символом «американского образа жизни». В США он имел и определенное демократическое и гуманистическое содержание, подтверждение чему мы находим и в борьбе олигархической и демократической тенденций в революции 1776 года — революции, основной документ которой — Декларация независимости — содержал идеалы равенства и личного успеха.

Вскоре, однако, стали появляться доказательства того, что протестантская этика личного успеха противоречит идеалам равенства. По мере усложнения экономических связей и возникновения капиталистических корпораций и монополий в США объективно сужался круг лиц, имеющих реальную возможность сколько-нибудь активно участвовать в предпринимательской деятельности в национальных или вообще широких масштабах. Для подавляющего большинства американцев достижение личного успеха обычно оказывалось мифом и иллюзией. Система внутрикорпоративной конкуренции уже объективно не может основываться на ранних принципах индивидуалистического «успеха», однако для нее необходимо поддержание этой иллюзии, наличие «избыточного рынка индивидуализма», перерабатываемого корпорацией.

В этих условиях сам индивидуалистический идеал оказывается ареной столкновения различных и диаметрально противоположных интересов. Для консерваторов и «традиционалистов» апелляция к индивидуализму и частному предпринимательству оказывается формой дискредитации объективных тенденций социально-экономического обобществления в современных США. Напротив, в системе демократических убеждений он выступает как предупреждение против антидемократических тенденций в сегодняшнем американском обществе, игнорирующем и попирающем ранее провозглашенные права и свободы граждан.

В высшей степени характерно, что демократическая устремленность европейского оппозиционного, критического сознания и различных движений протеста, как правило, реализуется в форме обращения к социалистической традиции мышления, тогда как в силу относительной неукорененности последней в США американский радикализм и социальный протест чаще апеллирует к некоторым элементам наследия «отцов-основателей», в частности, к идеалам индивидуалистического гуманизма.

Парадоксально, но левые радикалы в США всегда ощущали себя в большей степени наследниками традиции отцов и были склонны расценивать нынешнее состояние США скорее как извращение ранее провозглашенных ценностей и идеалов американского общества. Это обстоятельство важно учитывать при сравнении леворадикальных движений протеста в США и Европе.

Таким образом, внутренняя самопротиворечивость понятий индивида и буржуазного индивидуализма способствуют тому, что за ними могут скрываться и уживаться противоположные ценностные установки. Это в какой-то мере объясняет и причины терпимости Голливуда к элементам демократической культуры гуманистическо-индивидуалистического толка.

Наконец, хотелось бы привлечь внимание и к тому, с чего я начал свое выступление, к новейшим «неоконсервативным» тенденциям в развитии американской буржуазной общественно-политической мысли, которые опять-таки неизбежно концентрируются вокруг концепции индивидуализма. Социальным катаклизмом, обусловившим ныне определенный крен политической мысли в США «вправо», явились события конца 60-х — начала 70-х годов — размах общедемократического протеста. Само это обстоятельство, с одной стороны, и то, что американские левые радикалы охотно обратились к индивидуалистическо-гуманистическим традициям прошлого, обусловили критическую переоценку ценностей буржуазного индивидуализма многими видными американскими идеологами — Беллом, Липсетом, Мойнихеном, Низбетом, Глейзером, Хантингтоном и другими, в прошлом в большинстве считавшимися либералами и неолибералами.

Если бы потребовалось охарактеризовать по-

литический и идейно-психологический климат в США в середине 70-х годов, то его можно было бы определить относительно точно — как «неоконсервативный». Еще недавно консерваторами в США называли сравнительно немногочисленных сторонников реакционных ультраправых «традиционалистских» движений, возглавлявшихся Уоллесом, Голдуотером и им подобными. Теперь же американская печать объявляет «неоконсерваторами» ведущих буржуазных идеологов, еще вчера считавшихся либералами, и пытается представить «неоконсерватизм» как господствующее умонастроение широких слоев населения.

Проведенный недавно Институтом Гэллапа опрос показал, что 51 процент американцев считают себя консерваторами и лишь 37 процентов — либералами. Как будто бы сходные тенденции обнаруживаются и в современной американской общественной мысли, идеологии, культуре, искусстве. В этом плане характерны итоги теоретического симпозиума, проведенного в конце прошлого года американским журналом «Комментари», который традиционно придерживался либеральной ориентации. Свыше 60 видных американских социологов, историков, философов, политиков, деятелей культуры и искусства, принявших участие в дискуссии, отметили поворот идейно-политической оси Соединенных Штатов «вправо», в направлении распространения «неоконсервативных» настроений и мотивов — как среди некоторых слоев населения, так и в «интеллектуальных кругах». Будущее выявит меру устойчивости этой тенденции, покажет, насколько решительным оказался этот поворот и в какой степени он был связан с конъюнктурными обстоятельствами.

Здесь следует отметить, что Дж. Картер в период своей избирательной кампании, действуя как искушенный профессиональный политик, весьма умело использовал в своих интересах рост такого рода «неоконсервативных настроений» среди избирателей. Ему удалось сыграть на все возраставшем недовольстве американцев общим положением дел в стране, и в частности, политикой администрации Форда (в 1976 году Институт общественного мнения Харриса впервые в истории США зафиксировал наличие «недовольного большинства»: свыше 60 процентов опрошенных высказали неодобрение политике правительства). При этом консервативно настроенная аудитория зачастую воспринимала Картера как «консерватора», как традиционного консервативного критика «вашингтонского истеблишмента», тогда как в глазах либералов будущий президент США сумел приобрести либеральный «имидж». Весьма показательно также, что рост популярности Картера в первые сто дней его президентства большинство опрошенных объясняет тем, что на практике он оказался более консервативным, чем можно было ожидать, учитывая предвыборные выступления будущего президента.

Видимо, нет оснований оспаривать сам факт относительного усиления тех настроений в американском общественном сознании, которые внешне выглядят как «неоконсервативные». Однако с объяснениями этого противоречивого явления, которые даются сегодня многими буржуазными идеологами в США, согласиться никак нельзя.

Прежде всего необходимо отметить, что откровенно правые, ультраконсервативные позиции сегодня не встречают в США широкой поддержки. Это достаточно убедительно подтвердили результаты последней президентской кампании, в частности, поражение такого реакционера, как Рейган. Наряду с этим и «левый» радикализм, социальное бунтарство молодежи и студенчества 60-х — начала 70-х годов расценивается большинством американцев как увлечение бесперспективными утопиями и встречает с их стороны довольно четко выраженную оппозицию. Наконец, в качестве явно обозначившейся тенденции сегодня может считаться также и глубокий внутренний кризис американского либерализма и переход его идеологов — уже упоминавшихся мною выше Белла, Липсета, Мойнихена, Кристола, Низбета и других — на более консервативные позиции.

Объективная девальвация либеральных утопий привела к относительному усилению влияния консервативных идей, которые в рамках буржуазного сознания традиционно считались альтернативой либерализму.

Характерным проявлением кризиса буржуаз-

ной идеологии в США явилось своеобразное стирание граней, традиционно разделявших концепции либерализма и консерватизма, и проникновение некоторых типично консервативных идей (андидемократизм, элитизм, «закон и порядок» и т. п.) в либеральную идеологию. Следует обратить внимание на то, что усиление «неоконсервативных» идей и мотивов в работах бывших идеологов либерализма непосредственным образом связано с осознанием ими определенного идеологического вакуума, духовного и идейного кризиса в американском обществе.

Современные американские «неоконсерваторы» выступают с требованиями «ограничить» буржуазную демократию, которая якобы превратилась в саморазрушительную политическую силу. Реально существующую и углубляющуюся политическую нестабильность современного американского общества эти идеологи пытаются объяснить «чрезмерностью» общедемократических устремлений широких слоев рядовых американцев, требующих реального повышения уровня жизни и более активного и непосредственного участия в управлении обществом.

Бывшие либералы сегодня сетуют на утерю широкими массами американцев «гражданственности», чувства «долга и ответственности» и призывают к отказу от «индивидуалистических притязаний», к «умеренности» и «сдержанности» в выдвижении трудящимися экономических и социально-политических требований. Так «неоконсерваторы» подходят к центральному моменту своей современной идеологической доктрины — тезису о необходимости создания новой нормативной системы ценностей, адекватных современной реальности капиталистического общества, необходимости ценностно-теоретической переориентации буржуазной идеологии, изживания традиций буржуазного индивидуализма. Для ограничения либерально-демократического процесса некоторыми рамками, согласно «неоконсерваторам», необходима выработка новой идеологической системы, основанной не на принципах неограниченного буржуазного индивидуализма (способного, как мы говорили выше, быть формой выражения общедемократической, гуманистической идеи), а на нормативах «умеренности», «сдержанности», своего рода «буржуазного коллективизма» — того, что Хофштадтер называл «comity».

Таковы некоторые наиболее характерные черты новейших идеологических тенденций в США. Сейчас еще трудно с достаточной степенью вероятности говорить о том, насколько долговечными окажутся эти «неоконсервативные» настроения в американском общественно-политическом, культурном и художественном сознании. Тем не менее следует, на мой взгляд, быть готовыми и к тому, что «неоконсерватизм», наблюдающийся сегодня в американской внутренней политике, идеологии, а в какой-то мере — и в культуре, получит отражение и в кино. В то же время хотелось бы предупредить против проведения однозначных, прямых, «лобовых» аналогий и соответствий между новейшими идеологическими процессами в современных США и тенденциями развития американского кинематографа. В каких формах американское кино отразит эти изменения внутриполитического и идеологического климата в Соединенных Штатах середины 70-х годов? На этот вопрос предстоит ответить киноведам.

Марианна Шатерникова,

кандидат искусствоведения, заведующая сектором кино капиталистических стран НИИТИК Госкино СССР

Я хотела бы поддержать высказанную А. Мельвилем мысль о специфичности американского кино как феномена национальной культуры США и о необходимости учитывать при его оценке сложный социально-политический и духовно-психологический контекст, внутри которого этот кинематограф существует. Это положение принципиально важно вообще для методологии нашего киноведения, занимающегося западным киноискусством.

Правда, я не восприняла эту мысль как по-

лемическую. Мне не приходилось сталкиваться в советских киноведческих работах с тезисом об универсальности, «вненациональности» Голливуда. Напротив, в последних по времени книгах советских авторов о кино США («Голливуд. 60-е годы» Р. Соболева; «Как создать самого себя» Я. Березницкого; «Вестерн. Эволюция жанра» Е. Карцевой) детально исследуются почва и национальные корни американского кино; оно рассматривается не только как самый «типичный представитель» буржуазной кинематографии Запада в целом, но прежде всего в своих связях с историей, общественным и политическим климатом США.

И если можно с кем-то полемизировать, то в первую очередь следует вспомнить уже отошедший в какой-то степени в прошлое тезис, который сегодня со всей очевидностью обнаружил свою несостоятельность, но еще недавно владел умами многих западных кинематографистов, прокламировавших свою антибуржуазность. Это выдвинутое французскими «ультрареволюционерами» от искусства положение об априорной и всеобщей буржуазности кинематографа, его языка как такового и даже самой кинокамеры. Такой подход, будучи по сути дела внеисторическим и внесоциальным, вырывал кино из общего процесса развития мировой культуры, отдавал его «на откуп» буржуазной культуре, приписывая ей все художественное богатство киноискусства, а кино «революционному» оставлял лишь незавидную роль разрушителя, «деконструктора» кинематографических средств. Такая позиция ведет к произвольному отождествлению социалистического и буржуазного кинематографа на том основании, что тот и другой используют одни и те же технические средства, что к обоим применимы понятия жанра, сюжета, монтажа, характеров, актерского мастерства. Эта концепция послужила теоретическим основанием для печально известных высказываний Годара о влиянии на «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна «североамериканского империалиста Гриффита», об уподоблении «Мосфильма» Голливуду и тому подобных нелепостей.

Можно вспомнить в этой связи и о призывах некоторых деятелей молодого латиноамериканского кино к отказу от воздействия на зрителей средствами художественного кинематографа, так как в их представлении он весь целиком отождествляется с моделями и штампами Голливуда. Происхождение подобной нетерпимости понятно — за ней стоит справедливое и благородное стремление противодействовать разлагающему влиянию буржуазного кино на массы, противопоставить ему новый, революционный кинематограф. Но и здесь «язык и техника правящего класса», а не содержание, не идейная сторона фильма нередко выдвигались на первый план в качестве главного противника.

Между тем советская теория кино уже давно заложила методологические основы исследования фильма с точки зрения функций выразительных средств, применяемых художником. В классической статье «Диккенс, Гриффит и мы» С. Эйзенштейн, например, показал, как один и тот же прием — крупный план,— будучи включенным в разные идейно-художественные структуры, выполняет разные задачи, что предполагается уже в самом его названии: задача «приближения» для того, чтобы лучше рассмотреть (английский термин close-up), и задача «укрупнения», выделения из общего. У американцев, писал С. Эйзенштейн, речь идет о физических условиях видения, у нас — об оценке видимого, о значении его. Анализируя прием параллельного монтажа у Гриффита и в советском кино, Эйзенштейн вскрыл обусловленность применения этого художественного средства мировоззрением автора. У американского мастера монтаж выражает метафизический взгляд на мир, где разорваны и противопоставлены как нечто извечно отдельное друг от друга две противоположные стороны одного и того же явления — классового общества. Монтаж в нашем кинематографе помогает понять явление через диалектическую борьбу противоречий, в его единстве и целостности.

Таким образом, за «универсальностью», «всеобщностью» киноязыка, за внешней, на первый взгляд, идентичностью выразительных средств всегда необходимо видеть различие в назначении, использовании этих средств, в их

внутренней содержательности. Подлинный водораздел между кинематографом буржуазным и социалистическим пролегает в области реальной действительности, которую они отражают, идей, их питающих, задач, которые ставят перед собой деятели кино. Мне кажется, если искать аналогии, то на уровне «азбуки» отдельных технических приемов еще можно говорить о некой всеобщности, но на уровне осмысления этих приемов, применения их, складывания их в «слова» и «речь» уже происходит отчетливое размежевание.

Голливудский кинематограф удерживает ведущее место не только на американских, но и на многих других западных экранах, что во многом объясняется причинами организационно-экономическими. О свободной конкуренции тут говорить не приходится. Мы часто не учитываем умение американского кинокапитала торговать своим товаром, отыскивать и создавать для него рынки, использовать экономические и политические каналы и рычаги для проникновения в другие страны. Вряд ли крупные прокатные фирмы США тратили бы на рекламу такие огромные деньги и столько усилий, если бы не ощущали в этом необходимости. И для понимания кассового успеха фильмов США у массового зрителя этот фактор нужно обязательно «держать в уме», помнить, что зрителя приучают, готовят, завлекают не только самими фильмами, но и другими способами. Между тем мы иногда упускаем это из виду, пытаемся стать «выше этого» и в результате не учитываем тот психологический климат, который старательно создается вокруг того или иного фильма.

Но, разумеется, это только часть проблемы так называемой «универсальности» Голливуда. Отличительной чертой американского кино всегда была броская зрелищность и сюжетная занимательность, «аттракционность». В этом смысле оно ориентируется на некоторые, действительно универсальные черты человеческой психологии, в основе которых лежит жажда познания, а конкретнее — интерес к раскрытию тайны, к новому, неожиданному, ранее никогда не виданному, необычному. Жажду познания можно удовлетворять всерьез — но ее можно и эксплуатировать, предлагая зрителю некий эрзац. В этом последнем случае мы употребляем термин «коммерческое кино», имея в виду фильмы чисто развлекательные, примитивно эскейпистские, шаблонные. И говоря о кассовом успехе голливудских фильмов у рядового зрителя на Западе, мы должны отдавать себе отчет в механизме их психологического воздействия. Весьма показателен в этом смысле феномен «спагетти-вестернов» Серджио Леоне и его учеников, о котором также упоминал А. Мельвиль. Отбросив исторический аспект вестерна, его национальное своеобразие, отражение в нем национального характера и истории США, они использовали на потребу невзыскательного зрителя жанр только как способ организации остросюжетного зрелища — отшелушили, так сказать, «чистую форму», представили в обнаженном виде пружины игры. Для киноведа эти фильмы интересны как модель приемов занимательности — увиденных и воссозданных со стороны, не американцами, а итальянцами, — которые наиболее характерны для Голливуда.

Кстати, о термине «коммерческое кино». Занимательными стараются быть все американские фильмы — в том числе и самые серьезные, затрагивающие насущные социальные и моральные проблемы. В этом смысле коммерческим является все американское кино, оно не существует отдельно от вопросов финансирования, сбыта, продвижения на рынок, получения прибыли. Эта банальная истина тоже иногда ускользает из поля нашего зрения, ввиду принципиального различия между социалистической и капиталистической системой кинопроизводства — нам просто трудно бывает представить себе роль экономического фактора в киноиндустрии Запада. В результате мы нередко рассматриваем американские фильмы как бы в вакууме «чистого» творчества, не до конца осознаем причины появления той или иной картины, наличия в ней тех или иных особенностей. А причины эти порой весьма многосложны и включают не только личные устремления художника, не только подготовленность общественного сознания к вос-

приятию определенных идей через кино, но и коммерческий интерес, понимание того, на какой тематике сегодня можно нажить капитал, что заставит массового зрителя заплатить деньги.

Причем не следует, вероятно, понимать этот процесс как стихийно-рыночный, не управляемый идеологически. Те проблемы, которые сегодня волнуют широкие массы, могут трактоваться кинематографом в совершенно определенном направлении, и решение этих проблем, даже сам ход размышлений над ними искусно направляются средствами массовой информации, в том числе и кинематографом. Позволю себе привести пример из области американского телевидения, небольшой, но, как мне кажется, очень наглядный. В январе текущего года телекомпания Си-Би-Эс показывала весьма профессиональную и занимательно — если можно применить это выражение к столь мрачному сюжету — сделанную передачу о Гэри Гилморе, который при попытке грабежа убил двух человек и попросил заменить ему пожизненное заключение смертной казнью. Просьба его была удовлетворена. Несколько дней этот трагический случай волновал всю Америку. Передача была построена на серии интервью — с жителями города, где произошло убийство, с братом Гилмора, с журналистом, который беседовал с Гилмором в тюрьме и собирается, не без выгоды для себя, опубликовать эти беседы, с молодым негром, который так же, как и Гилмор, дожидается казни в камере смертников. Причем репортаж носил отнюдь не чисто информационный характер: в нем явственно просматривался драматургический ход, выдвигались две серьезные проблемы — правомерности смертной казни и моральной допустимости коммерчески эксплуатировать подобную драму как сенсацию. Но при этом были совершенно обойдены молчанием два других вопроса, гораздо более фундаментальных и социально острых: почему Гилмор пошел на вооруженный грабеж и убийство? Кто он такой, что его толкнуло на преступление? Когда я после передачи спросила об этом американцев, с которыми вместе ее смотрела, они согласились, что эта тема в передаче не возникала, и выдвинули свою, очень характерную версию: возможно, Гилмор просто психически ненормальный человек. Но тогда возникает второй вопрос: даже если допустить этот вариант, не следовало ли поразмышлять над тем, отчего любой опасный маньяк имеет столь легкий доступ к оружию? Си-Би-Эс не коснулась, хотя бы вскользь, и этого аспекта трагедии, тем самым обнаружив свою позицию вполне отчетливо.

Вообще замалчивание, отсутствие определенной тематики и проблематики на теле- и киноэкранах само по себе, конечно, выражает, как бы методом «от обратного», классовую позицию «масс-медиа». Скажем, почти полное отсутствие фильмов о войне во Вьетнаме, несмотря на огромный интерес народа к этой теме, нельзя считать случайным. Не случайно, что острый фильм Элиа Казана по пьесе Казана-младшего «Гости», прямо говорящий о том, что «грязная война» разлагающе действовала на молодежь, что армия воспитывала жестоких насильников и убийц, практически не прокатывался в США. Не случайно отсутствие и по сию пору художественных фильмов о современном положении и борьбе рабочего класса США, правдивых картин о положении национальных меньшинств, прежде всего черных и индейцев.

Здесь справедливо говорилось о «неоконсерватизме» как о важной черте идейно-психологического климата современной Америки. Неоконсервативные тенденции, несомненно, просматриваются и в кинематографе. В этом году премию «Оскар» как лучший фильм года получил «Рокки» Силвестра Сталлоне и Джона Эвилдсена — картина, в которой связь со своим временем ощущается так же ясно, как в фильмах Фрэнка Капры сорокалетней давности. Социальные комедии Капры появились, когда только-только начали утихать жестокие потрясения «великой депрессии», когда правительство Рузвельта приняло «новый курс», стремясь избежать революционных изменений, и шло, с одной стороны, под напором массового общедемократического движения, на значительные уступки трудящимся, с другой — искало способов сохранить единство нации в

рамках существующей системы. Для Капры платформой такого единства, утверждавшейся в его фильмах, была идейная и духовная программа популизма — течения, по существу, консервативного, звавшего назад, к эпохе «свободного предпринимательства», опиравшегося на веру в «равные возможности», которые якобы гарантирует простому человеку буржуазное общественное устройство. Героем своих фильмов Капра избрал «маленького человека» из глубинки. Многое в этом герое импонировало народным массам, верно воплощало лучшие черты народа — честность, скромность, трудолюбие, бескорыстие, дух добрососедства. Но это был герой отнюдь не революционного толка, призванный возродить веру в идеалы прошлого, искать вновь опору в тех принципах буржуазной демократии, которые обнаружили свою несостоятельность в период кризиса. Сегодня Соединенные Штаты опять ввергнуты в экономический кризис, сравниваемый с «великой депрессией» 30-х годов. В памяти страны еще очень свежи следы потрясшего ее кризиса политического — Уотергейта. И снова правящий класс ищет способы вернуть институтам и принципам буржуазной демократии доверие среднего американца. Фильм «Рокки» очень наглядно отражает направление этих усилий. Это история одиночки-неудачника, молодого боксера «из низов», который по воле счастливого случая и благодаря собственному упорству выбивается наверх — становится участником матча на первенство мира и получает деньги, славу и любимую девушку. Фильм апеллирует к тем зрителям — а их в США еще очень много, о чем свидетельствует кассовый успех ленты, — кто сохраняет веру в «великую американскую мечту» о возможности «сделать самого себя», кто возлагает надежды не на радикальное переустройство общества, а на индивидуальное преуспевание в рамках сложившейся общественной системы.

Но при этом, как и сорок лет назад, американский кинематограф учитывает такие настроения народных масс, как недовольство трудящихся своим положением, ощущение необходимости перемен, обострившееся после Уотергейта разочарование и недоверие к профессиональным политикам и крупным корпорациям. Голливуд пытается интегрировать подобные настроения. Об этом свидетельствует такой, например, фильм — на первый взгляд, острокритический,— как «Телесеть» Сиднея Люмета. С другой стороны, стало возможным появление и серьезных фильмов-размышлений, подобных «Нэшвиллу» Роберта Олтмана, политических картин антимаккартистской направленности — «Чужое имя» Мартина Ритта, «Бортстрелок Джо» Джона Тейлора — и современного аналога «Гроздьев гнева», экранизации автобиографии народного певца и прогрессивного профсоюзного деятеля 30-х годов Вуди Гатри «Поезд мчится к славе» режиссера Холла Эшби. Все эти новые явления американского кино заслуживают более подробного анализа и оценки и как произведения киноискусства и как зеркало, отражающее сложную, пеструю картину общественной и духовной жизни современной Америки.

Вячеслав Шестаков,

доктор философских наук, заведующий отделом зарубежного кино НИИТИК Госкино СССР

Мне хотелось бы остановиться на вопросе о связи западного кинематографа с ведущими буржуазными философскими и эстетическими концепциями. К сожалению, вопрос этот практически не разработан в нашей литературе. Во всяком случае, в работах о зарубежном кинематографе довольно редко присутствует анализ философско-эстетических идей, питающих кинематограф США. Мне кажется, что именно тогда, когда эти сложные «взаимоотношения» прослеживаются, анализ зарубежного киноискусства оказывается интересным и глубоким. В качестве положительного примера можно привести книгу Г. Капралова «Игра с чертом и рассвет в урочный час», в которой, в частности, выявляется связь некоторых течений западного киноискусства с экзистен-

циализмом. Но в целом вопросы эстетики и теории зарубежного кино почему-то оказались вне поля зрения наших киноведов. Очевидно, философская эстетика относит эту дисциплину к области киноведения, а киноведение и киноведческие журналы считают теорию кино в ведении эстетики. В результате ни философские, ни киноведческие журналы не публикуют систематически статей, анализирующих теорию и эстетику зарубежного кино. Если мне не изменяет память, журнал «Искусство кино» за последние годы опубликовал всего две статьи по этой теме. Имеется в виду полемическая и, на мой взгляд, слишком негативная рецензия М. Шатерниковой на книгу Джина Янгблада «Развернутое кино» и статья Л. Мельвиль о книге Амоса Фогеля «Кино как разрушительное искусство». Очевидно, что этого явно недостаточно, если учесть, во-первых, возрастающий объем литературы по теории кино за рубежом и, во-вторых влияние — как прямое, так и опосредованное — философско-эстетических концепций на практику зарубежного кинематографа.

Именно поэтому следует всячески приветствовать инициативу редакции журнала «Искусство кино», которая взяла на себя труд организации специальной конференции по этой проблематике. Будем надеяться, что наш обмен мнениями послужит толчком к более активной разработке этой области нашего киноведения.

Влияние буржуазной философско-эстетической мысли на кинематограф происходит по трем основным линиям. Во-первых, это влияние на кинопрактику — на творчество режиссеров, сценаристов, продюсеров; во-вторых, это влияние на кинокритику и интерпретацию произведений искусства и, наконец, на теорию кино. Позвольте мне хотя бы в самой общей форме проиллюстрировать эти три момента на примере кинематографа США.

Для современного зарубежного кино, и в том числе американского, характерен процесс интеллектуализации, попытка включения в саму ткань киноискусства модных идей буржуазной философии. Сегодня можно отчетливо проследить влияние на американский кинематограф таких направлений, как неофрейдизм, пытающийся синтезировать идеи фрейдизма с марксизмом. Например, фильм Джорджа Скотта «Дикарь на свободе» представляет собой не что иное, как киноинтерпретацию пресловутого фрейдовского «комплекса Эдипа». Идеей «сексуальной революции», которую пропагандирует «левый» фрейдизм, проникнуты многие фильмы «подпольного кино». С помощью этой идеи дельцы от кино пытаются обосновать продукцию так называемого сексоэксплуатационного жанра, то есть, по сути дела, порнографических фильмов. Экзистенциалистские идеи «страха», «покинутости», «обреченности» человеческого существования дают себя знать в творчестве многих молодых режиссеров, таких, как Рэфелсон, Шатцберг, Спилберг. Причем философские идеи влияют не только на содержание, но и на стилистику многих американских фильмов. Недооценивать этого влияния нельзя, хотя одновременно следует отметить, что влияние философских идей далеко не всегда является непосредственным, что оно осуществляется чаще всего опосредованно, через систему символов, посылок, выводов.

Буржуазная эстетика и философия оказывают влияние не только на практику кинематографа, но и на кинокритику, на ее приемы и методы анализа произведений киноискусства.

Еще недавно кинокритик не пользовался большой популярностью в США, широкая публика не слишком внимательно относилась к статьям и рецензиям, рассматривая их не более как рекламу кинопродукции. Кинокритикой занимались люди без специального образования, часто от случая к случаю. Известный кинокритик Джудит Крист не без горькой иронии писала: «Чтобы стать кинокритиком, нужно иметь три процента образования, пять процентов разума, два процента умения писать и девяносто процентов нахальства и высокомерия в равной степени».

За последние годы положение существенно изменилось. Усилилось значение и роль кинокритики. Материалы по кино регулярно появляются не только в специальных киножур-

налах, но и почти во всех крупных периодических общественно-политических изданиях. Характеризуя положение кинокритики в системе современных средств массовых коммуникаций, американский кинокритик Эндрю Саррис в статье «Положение кинокритики в США» пишет: «Положение кинокритики в Америке стало значительно лучшим, чем положение самого кино. Сегодня в течение года публикуется значительно больше исследований по кино, чем в любое из десятилетий, начиная с 20-х и кончая 50-ми годами. Даже в самой захудалой кинорецензии появляется намного больше исторических параллелей, чем прежде».

Сегодня американская кинокритика — мощный инструмент воздействия на общественное сознание. Так же, как и сам кинематограф, она спешно модернизируется и интеллектуализируется, черпая многие свои понятия и идеи из арсенала буржуазной философии и эстетики. Кинокритика все более активно пытается ассимилировать моднейшие эстетические теории. Даже в газетных или журнальных рецензиях постоянно фигурируют понятия и термины из области теории и эстетики кино, такие, как «антология кино», «авторское кино», «семантика кино». Все это еще раз подтверждает необходимость анализировать основные влияния философско-эстетических идей на кинематограф Запада, на западное киноведение.

Наконец, третья форма воздействия буржуазных философских и эстетических идей на кинематограф — это область кинотеории. Следует отметить, что все основные концепции теории кино в США развиваются в русле основных направлений буржуазной философии: фрейдизма, экзистенциализма, гештальтпсихологии, неофрейдизма... В этом довольно пестром калейдоскопе концепций и направлений проявляется свойственный буржуазному эстетическому сознанию плюрализм, представление о множественности истины в искусстве и эстетике.

С самого начала надо сказать, что теория кино в США — это сравнительно молодая дисциплина: вплоть до 50-х годов она слабо развивалась. Это объяснялось причинами разного характера. С одной стороны, прагматизмом американской литературы о кино и кинокритики, с другой стороны — пренебрежительным отношением к кинематографу со стороны высокой академической науки, которая с опаской присматривалась к молодому виду искусства и не включала его в систему традиционных видов художественного творчества.

Но в связи с повышением интереса к кинематографу, в связи с изменением в самом кинематографе за последние 20 лет эстетика и теория кино в США стали быстро развиваться.

Конечно, как часто бывает в США, успешное развитие гуманитарных дисциплин происходило здесь традиционным для Америки путем «перекачки мозгов», «перекачки интеллектуальной энергии». Действительно, многие теоретики американского кино — это выходцы из Европы. Среди них два крупнейших теоретика искусства — Рудольф Арнхейм и Эрвин Панофский, которые переехали в Америку из Европы еще в 30-е годы и оказали огромное влияние на развитие теории кино в США.

Сказался также тот факт, что американцы недавно ознакомились и с теориями европейского кино Кракауэра и Базена и наших художников — Эйзенштейна, Пудовкина. Оказалось, что теория кино — это не только результирующая дисциплина, обобщающая практику, но и наука, которая имеет реальное практическое значение, может оказывать влияние на развитие искусства. В связи со всем этим мы наблюдаем необычайно большой рост популярности среди американских эстетиков и философов науки о кино, киноведения.

Сейчас вопросы теории кино обсуждаются и на страницах специальных изданий и журналов, посвященных кино, и в академических изданиях, в таких, как, например, «Американский журнал по эстетике и художественной критике», который раньше не «опускался» до кинотеории. Появилось огромное количество книг по теории кино, в которых заметно влияние различных направлений современной буржуазной философии и эстетики.

На первых этапах развития кинотеории в

США особенно ощутимое воздействие на эту область оказал классический фрейдизм. Поэтому здесь не было недостатка в интерпретации кино в духе психоанализа, в попытках найти в произведениях кинематографа различные фрейдистские символы и дешифровать их. Как правило, это были попытки очень наивные. Например, в некоторых работах, анализирующих модель американского вестерна, предлагалось следующее его истолкование: шериф — это символ отца, ранчо — символ матери, традиционная для вестерна перестрелка — символическое выражение боязни кастрации, а лошадь — это не что иное, как фаллический символ...

Нет необходимости рассматривать здесь другие подобные попытки интерпретации элементов структуры фильма, которые представляются смехотворными. Надо лишь добавить, что фрейдизм оказал некоторое влияние на практику американского кинематографа. В 40-е годы в Америке возник так называемый «психологический вестерн», который развивался под прямым влиянием фрейдистской концепции искусства. Однако гораздо более значительное воздействие на практику и теорию американского кинематографа оказал и продолжает оказывать неофрейдизм. Это течение в буржуазной философии связано с именами таких крупных американских теоретиков, как Вильгельм Рейх, Норман Бруан, Герберт Маркузе и другие.

Непосредственное влияние неофрейдизма на современную американскую эстетику кино заметно в книге известного критика, теоретика авангардизма Амоса Фогеля «Кино как разрушительное искусство»[11].

В этой книге Фогель использует неофрейдистские концепции для обоснования идей левого радикализма. По его мнению, кинематограф — это искусство бессознательного, оно пробуждает в зрителе бессознательные иррациональные влечения, которые подавлены обществом. Значение кинематографа в современной культуре объясняется, по Фогелю, его способностью к тотальному разрушению. Как только гаснет свет и в зрительном зале наступает темнота, начинается «мир магии», работа бессознательного, которая разрушает все запреты, все визуальные табу, установленные цивилизацией.

Кино, по мнению Фогеля, является одним из наиболее «разрушительных» видов искусства. Оно разрушает все — сюжет, иллюзию реальности, образность, пространство и время, воссоздаваемые на экране. Кинематограф разрушает не только форму, но и содержание. Он разрушает все нравственные и моральные нормы. Главная сила, которая делает кино этим оружием разрушения, заключается, как считает Фогель, в изображении секса.

Когда перестал действовать «кодекс Хейса», американский экран захлестнула волна откровенного порнографического фильма. Именно в этом Фогель видит процесс освобождения человека, путь от табу к свободе, к новому «этернальному» разрушению.

Неофрейдизм сегодня по-прежнему широко популярен в американской эстетике и социологии, он становится знаменем левого радикализма, который призывает к отказу от буржуазной культуры, к ее разрушению, к созданию новой «контркультуры». Однако этой цели предполагается достигнуть за счет разрушения самой природы кинематографа как вида искусства. Не случайно последним словом кинотеории, ориентированной на неофрейдистские концепции, является деконструкция, разрушение общественного сознания.

Неофрейдизм пропагандирует идею «сексуальной революции», которая объявляется основой и фундаментом всякой социальной революции, однако на самом деле «эротизация» американской культуры, культ секса оказывается средством не освобождения, а закабаления сознания масс, отвлечения его от реальных жизненных проблем, от социального бытия. На практике идеи «сексуальной революции» в американском кинематографе реализуются в порнографии, в создании сексоэксплуатационного бизнеса.

Фрейдизм, и в особенности неофрейдизм, оказал и продолжает оказывать огромное влияние на американскую теорию кино. В ча-

[11] Рецензию Л. Мельвиль на эту работу см. «ИК», 1976, № 10.

стности, появилась тенденция, идущая от французского исследователя Лакана, к соединению фрейдизма со структурализмом. И тем не менее сегодня фрейдизм потерял то доминирующее значение, которое он имел в прошлом. Значительный удар по фрейдизму был нанесен гештальтпсихологией, которая выступила против иррационалистического истолкования процесса художественного творчества и субъективизма в трактовке произведений искусства. Одним из ведущих представителей этой школы является американский психолог и теоретик искусства Рудольф Арнхейм.

Мне кажется, что в нашей литературе сложилось слишком одностороннее и потому не совсем верное отношение к теории кино Рудольфа Арнхейма. В нем увидели, главным образом, апологета и теоретика немого кино и только. Действительно, книга Арнхейма «Кино как искусство», написанная в 1933 году, не была свободна от характерных для той эпохи представлений о кинематографе как искусстве, лишенном звука и цвета. Но в дальнейшем Арнхейм включил в эту книгу свои более поздние работы, в которых он положительно оценивает выразительные возможности звукового кино. К тому же, как мне кажется, теорию кино Арнхейма следует рассматривать в контексте всех других его работ, посвященных психологии искусства и художественного восприятия, таких, как «Искусство и визуальное восприятие», «К психологии искусства», «Визуальное мышление», о них мне уже приходилось писать, в частности, в предисловии к книге «Искусство и визуальное восприятие». Поэтому ограничусь напоминанием о том, что в этих книгах содержится много рационального, основанного на данных экспериментальной психологии. А главное — это критика Арнхеймом иррационалистических теорий искусства, и в частности, фрейдизма. Кстати сказать, когда я встретился с Арнхеймом в Нью-Йорке, то в беседе с ним получил подтверждение того, что его работы сознательно направлены против фрейдизма. Поэтому, как мне кажется, представляет интерес анализ Арнхеймом кинематографа именно как формы познания реальности и своеобразия пространства и времени в кино, специфических форм этого познания.

Несмотря на изучение вопросов психологии искусства, Арнхейм не оставил теории кино. За последние годы он написал ряд новых статей, среди которых — «Эпический и драматический фильм», «Современное искусство и кино» и другие. Интересно, что в этих статьях Арнхейм выступил с резкой критикой господствующих в американской теории кино направлений, в частности, против фрейдистских концепций в кино и вместе с тем против теории кино Зигфрида Кракауэра, против представления о том, что специфика кинематографа заключается в непосредственном воспроизведении «физической реальности». Он делает акцент на том, что кинематограф способен не просто воспроизводить — копировать физическую реальность, но и творчески ее преобразовывать.

Мне представляется очень важным, что Рудольф Арнхейм пытается понять, каким образом современный зритель воспринимает кинематограф, каким образом происходит восприятие пространства, движения времени, света в кино. В противоположность фрейдистской эстетике эти исследования Арнхейма основаны на попытке связать искусство с реальным опытом, с действительностью, с человеческой чувственностью.

Широкое распространение в США получила и концепция «онтологии кино», автором которой был, как известно, французский теоретик кино Андре Базен. Однако еще задолго до Базена идею об «онтологической» природе фильма высказал известный американский искусствовед и историк искусства Эрвин Панофский. В своей статье «Стиль и средства выражения в кинематографе» Панофский предвосхитил ряд идей «онтологической» теории кино. По его мнению, кинематограф является одним из самых материалистических видов искусства, «более всего соответствующих материалистическому подходу к миру». Здесь средством выражения является физическая реальность как таковая. С помощью этих средств кинематограф «динамизирует пространство и опространствует время». Это пред-

ставление о специфике кинематографа в последующем развил Базен в своей книге «Что такое кино?», где повторяется мысль Панофского о том, что средством выражения в кинематографе является «физическая реальность».

Концепция «онтологии кино» получила широкое развитие в США в начале 70-х годов. С обоснованием этой теории выступил профессор Гарвардского университета Стэнли Кэвелл в книге «Зримый мир. Рассуждения об онтологии кино» (1973). В этой книге Кэвелл выдвинул в качестве специфики кинематографа принцип автоматизма, понимая под ним такое изображение действительности, при котором полностью «исключен человеческий фактор». Возникновение кинематографа означает, по мнению Кэвелла, преодоление того субъективизма, которым страдали все другие виды искусства.

Для «онтологии кино» характерен метафизический отрыв сознания от действительности, непонимание их диалектики, что служило теоретической базой для обоснования позиции невмешательства художника в создаваемые им произведения.

Сегодня теория онтологии кино подвергается в США довольно резкой критике. Хендерсон в статье «Два типа теории кино», опубликованной в журнале «Фильм квотерли», утверждает, что все современные теории кино можно разделить на два типа: первые, основанные на соотношении части и целого, и вторые, выражающие отношение к реальности в целом. К первому типу он относит теории кино Эйзенштейна и Пудовкина, ко второй — Базена и Кракауэра. Хендерсон обнаруживает главный недостаток теорий Кракауэра и Базена — отрицание ими теории монтажа: оба они, отвергая диалектику части и целого, не в состоянии раскрыть роль монтажа в киноискусстве. «Теория Базена», — пишет Хендерсон, — это теория кадра. Базен не ставит вопрос о соотношении части и целого. Его позиция в целом такова: нужно быть верным действительности в каждом кадре — и целое придет само собой. Целое у него является суммой отдельных частей».

В последнее время кинематограф все чаще становится предметом исследования не только теоретиков кино, но и крупных американских философов и эстетиков. К их числу принадлежит Сьюзен Лангер, один из ведущих американских эстетиков семантического и символического направления. В приложении к книге «Чувство и форма» (1953) Лангер говорит о необходимости создания эстетики кино, анализа его выразительных возможностей. Лангер является последовательницей неокантианца Кассирера, вслед за которым она развивает взгляд на искусство как на форму символического выражения человеческого опыта, как на символическую форму познания. По мнению Лангер, искусство не является подражанием или воспроизведением действительности. Будучи чистой видимостью, оно является реальностью самой по себе, обладающей собственными законами и измерениями, которые не имеют ничего общего с закономерностями причинного или физического ряда. Эти измерения Лангер называет иллюзорными или «виртуальными». В связи с этим автор утверждает, что кино создает совершенно воображаемые, «виртуальные» пространство и время, которые аналогичны не реальному времени и пространству, а тому, которое переживается человеком во время сна. Отсюда Лангер делает вывод о «сновидческой» природе кинематографа, утверждая, что его произведения — это «приснившаяся реальность».

Попытка Лангер обосновать эстетику кино носит откровенно идеалистический характер, и вся ее концепция остается в русле философского идеализма.

В 70-х годах в американской теории кино широкое распространение получает структурализм. В США структурализм проникает из Европы, где он получил развитие в работах Леви-Стросса, Метца, Пазолини и других. Однако вслед за переводами европейских авторов появляются и самостоятельные исследования американских теоретиков кино. Среди них — Питер Воллен, автор книги «Знак и значение в кино» (1969), Джим Китс, Ален Лоувелл, Сол Уорт. В этих работах широко исследуются лингвистические структуры, прово-

дятся семиологические исследования языка кино, в духе методологии Леви-Стросса изучаются те структуры и коды, которые лежат в основе кино как особого типа мифологического сознания. Следует отметить, что структурализм за последние годы сделался чрезвычайно популярным. Терминология и понятия структурализма широко применяются не только в теории кино, но и в исследованиях по истории кино и проблемам кинокритики.

Вместе с тем необходимо отметить, что уже сегодня волна всеобщего увлечения структурализмом в США начинает спадать. Все чаще появляются статьи, в которых содержатся критические выступления против структурализма. Хендерсон в статье «Критика киноструктурализма» указывает, что главным недостатком структурализма является эмпиризм. «Структурализм берет в качестве предмета текст как данное. Это данное, текстуальный предмет является его горизонтом и абсолютом»[12]

Таким образом, в современной критике США имеется довольно прочная оппозиция структурализму и семиотике как универсальным методам исследования и понимания произведений киноискусства. Одновременно возникает новый интерес к марксистской концепции искусства. Все более частое обращение к марксистской эстетике в американской кинокритике и кинотеории представляется весьма симптоматичным и закономерным. Кризис буржуазной идеологии приводит наиболее прогрессивные слои американского общества к поискам научной методологии в познании природы искусства, а такую методологию дает только марксизм.

Вместе с тем не следует переоценивать место марксистской критики в системе американской эстетики и теории кино. Освоение марксистской методологии здесь только начинается. Господствующими остаются те течения, которые развиваются под влиянием буржуазной философии и эстетики.

[12] Brian Henderson. Critique of Sine-Structuralism.— "Film Quarterly". V. XXVI, N 5, Fall 1973, p. 33.

В заключение я хочу еще раз сказать, что современная буржуазная философия и эстетика оказывают огромное влияние на кинематограф, и не только на его теорию и критику, но и непосредственно на реальную художественную практику. Все это еще раз свидетельствует о необходимости более пристального критического изучения философских и идейно-эстетических основ кинематографа Запада — с позиций марксистско-ленинской эстетики.

Ясен Засурский,

доктор филологических наук, профессор, декан факультета журналистики МГУ им. Ломоносова

Впервые оказавшись за одним «круглым столом» со специалистами в области кинематографа, я позволю себе касаться проблем кино лишь косвенно, посвятив свое выступление общим вопросам идеологической борьбы — в связи с современной общественно-политической ситуацией в США.

Многочисленные факты подтверждают, что правые, реакционные круги Запада пытаются использовать разрядку для развертывания пропагандистских кампаний, направленных против социалистических государств и прогрессивных сил внутри своих стран. Здесь нет ничего принципиально нового. Вспомним, как в начале 70-х годов, в период интенсивного развития советско-американских отношений, в Соединенных Штатах резко усилилась антисоветская кампания, оказавшая весьма негативное влияние на общественное мнение. Противники разрядки и развития взаимовыгодного равноправного сотрудничества между народами и государствами активизируют свою деятельность всякий раз, когда усилиями Советского Союза, других социалистических стран, всех прогрессивных сил в мире удается сделать новый шаг в направлении оздоровления международного климата. Причем неверным было бы утверждать, что деятель-

ность эта безрезультатна. Любопытный материал дают в этом отношении опросы Института Гэллапа. Так, согласно данным этих опросов, в период с 1956 по 1973 год число американцев, доброжелательно высказывавшихся о Советском Союзе, возросло в несколько раз, по сравнению с началом 50-х годов. А в 1975 году, когда состоялось Общеевропейское совещание в Хельсинки, ознаменовавшее решительный успех политики разрядки, что сразу же вызвало активизацию реакционных сил и направляемых ими пропагандистских кампаний, те же опросы зафиксировали некоторый спад популярности СССР среди определенной части американского населения.

Последнее можно объяснить влиянием информационно-пропагандистского комплекса, наличием весьма мощной и разветвленной системы управления общественными настроениями, системы, которую правящие круги Соединенных Штатов десятилетиями последовательно совершенствуют.

Один из левых деятелей в 1969 году высказал мысль, что в Америке средства массовой информации выполняют сегодня те же функции, что и гестапо в гитлеровской Германии. И хотя это звучит как преувеличение, однако события последних лет действительно показали, что сейчас в Соединенных Штатах манипулирование массовым сознанием, управление общественным мнением развиты необычайно сильно.

Обратимся с этой точки зрения к Уотергейтскому делу. По существу, в США был совершен настоящий «дворцовый переворот». Ведь впервые за все 200 лет существования Соединенных Штатов произошла вынужденная отставка президента. Впервые у власти оказался президент, н е и з б р а н н ы й гражданами страны, мандат его никем не был подтвержден... Когда подобный переворот устраивают в Латинской Америке или на Ближнем Востоке, его организаторы обычно поднимают по тревоге танковые роты и с их помощью захватывают власть. В США для этой цели вызывают не танкистов или парашютистов. Вместо военных используются... журналисты. К делу подключаются телевидение, радио, ведущие газеты — и президента, который был избран большинством, свергают. Разумеется, свергают его не газетчики, а определенные круги американских монополий, которых не устраивают многие аспекты его политики. Происходит все это в той самой стране, которая провозглашает себя оплотом демократии!

Конечно, это сложный процесс, он требует анализа, размышлений, подробного изучения. Однако вполне очевидно, что в руках капитала средства массовой информации становятся важнейшей частью системы управления. Средства эти — мощное оружие в идеологической борьбе.

На первое место среди них выходит в США телевидение. В стране имеется 99 миллионов телевизоров. Тираж ежедневных газет достигает 62,5 миллионов. Все это — на 68,2 миллиона жилых единиц. Причем если 99 процентов американцев имеют дома телевизор, а некоторые семьи — и два, то не каждая семья выписывает или покупает газеты систематически, что подчеркивает особое значение телевидения, его ведущую роль в идеологической обработке масс.

Между кино и телевидением в США существует тесная и разветвленная связь. Телевидение не только широко использует, но и пропагандирует голливудскую продукцию. Достаточно посмотреть серии телепередач, посвященных ежегодному присуждению премий Американской киноакадемии — «Оскар». Телевидение устраивает целую кампанию, продолжающуюся в течение месяца, которая завершается грандиозным шоу, где в продолжении двух с половиной часов на телевизионном экране героизируются и продюсеры, и постановщики, и актеры, и сами образы, созданные ими в награжденных фильмах. Помимо всего прочего, в результате достигается определенная координация действий между телевидением и кинобизнесом.

В этой связи я хочу обратить особое внимание на одну из важных сторон сегодняшней деятельности буржуазной пропаганды: стремление всячески повысить и укрепить в глазах общественности авторитет американ-

ских журналистов. Надо сказать, что в Америке доверие к профессии журналиста и, соответственно, к материалам, публикуемым прессой, не очень высоко: больше половины американцев вообще не доверяет газетной информации; к телевизионной информации они относятся также скептически.

Но ведь в борьбе идеологий, к которой подключен пропагандистский аппарат США, журналистам принадлежит весьма заметная роль. И те, кто заинтересован в эффектности разного рода пропагандистских кампаний, всячески пытаются повысить престиж деятелей буржуазной прессы. Так, с моей точки зрения, «Вся президентская рать» Алана Пакулы — это еще и фильм, посвященный деятельности газетчиков, журналистов, которые призваны непосредственно манипулировать общественным мнением, обращаясь через свои органы печати к миллионам американцев, внушать им как раз то, что угодно хозяевам. В картине ощутимо намерение авторов внушить зрителю доверие и уважение к прессе, к ее представителям, спасти престиж буржуазной пропаганды. А сама суть Уотергейтского дела отодвигается на второй план, теряется, поскольку смысловые акценты смещены так основательно, что на авансцену выходит не президентская, а журналистская рать. Кстати, в этом году «Вся президентская рать» получила четыре «Оскара» сразу.

Однако Голливуд рассматривает телевидение не только как союзника, но и как опасного конкурента. Этим обстоятельством в значительной степени можно объяснить появление фильма «Телесеть», одной из самых популярных картин в США за последний год, где весьма зло высмеиваются нравы американского телевидения. Автор сценария этой ленты Пэдди Чаевский, известный американский драматург, в свое время сам много работал для телекомпаний и хорошо знает среду и конфликты, отраженные на экране. «Телесеть» несравнимо выше по своему художественному уровню, чем фильм Пакулы, картине чужда слащавая глорификация «разгребательства грязи», которая снижает значительность «Всей президентской рати», но Голливуд, в лице жюри Американской киноакадемии, оценил эти произведения примерно одинаково: «Телесеть» также была удостоена четырех «Оскаров» в 1977 году.

Главную же премию «Оскар» — за лучший фильм года — академия присудила сугубо коммерческой ленте «Рокки», построенной по традиционной и излюбленной Голливудом схеме, рассказывающей историю очередной «Золушки», пробивающейся к своему счастью. Правда, «Золушкой» здесь оказывается молодой боксер из Филадельфии, который едва не одерживает победу над чемпионом мира, негром, в бою, посвященном 200-летию Соединенных Штатов Америки. Фильм заканчивается традиционным поцелуем: герой получает любимую девушку, он счастлив... Апробированные слащавые каноны Голливуда в соединении с атрибутами официального юбилея государства выглядят как тяжеловесный пропагандистский прием; штампы коммерческого кино адаптируются системой идеологической обработки.

Я разделяю высказанную в ходе нашего обсуждения точку зрения на прогрессивные тенденции в киноискусстве США. Конечно же, элементы демократической культуры присутствуют в культурной панораме современной Америки. Я имею в виду не только отдельные произведения прозы, поэзии, театральной драматургии, но и фильмы. Например, недавно мне довелось посмотреть картину на исторический сюжет — «Американская революция-II», которую отличает реализм, социальная острота, страстность в трактовке проблем общественной борьбы.

Думаю, что американская кинопромышленность попросту не могла бы существовать сегодня, если бы заправилы кинобизнеса не проявляли определенную ловкость и изворотливость, если бы они и те, кто на них работает, не учитывали, четко и быстро, настроения, которыми живут сегодня широкие массы и отдельные социальные группы. Следует признать, что люди, управляющие кинопроизводством и кинопрокатом в США, в высокой степени владеют искусством общения с массовой аудиторией, верно понимают ее меняю-

щиеся и традиционные запросы. Действуя в собственных целях, как правило, ничего общего не имеющих с задачами подлинно гуманистического творчества, они привлекают к сотрудничеству талантливых драматургов и режиссеров, одаренных актеров, не боясь подчас предоставить трибуну художникам, искренне придерживающимся гуманистических или либеральных взглядов. Однако, анализируя это явление, необходимо принимать во внимание весь комплекс обстоятельств и факторов, определяющих место и способы функционирования фильма в системе американской буржуазной культуры.

Так, в 1977 году «Оскара» за лучший документальный фильм получила Барбара Коппи, снявшая ленту «Харлапское графство, США», которая рассказывает о забастовочном движении в горнодобывающем районе штата Кентукки. Однако несмотря на высшую награду киноакадемии, эта картина шла всего лишь в одном кинотеатре Нью-Йорка. И газета американских коммунистов «Дейли уорлд» не зря призывала читателей как можно скорее посмотреть ленту: не было никакой гарантии, что ее не снимут с экрана и этого единственного кинозала, куда ей удалось пробиться. Вот еще один пример того, как официальная пропаганда и Голливуд (здесь под этим словом я имею в виду хозяев американского кинодела) умеют не только продемонстрировать видимость объективного подхода к произведению искусства, неприемлемому для них по духу, но и великолепным образом «замолчать» его, закрыть ему доступ к зрителю по той единственной причине, что политическая направленность фильма не соответствует принятым ими идеологическим стандартам. Ведь высокие художественные стандарты ленты, о чем свидетельствует высшая кинопремия США, — вне всяких сомнений, коль скоро речь идет о т а к о й работе.

А вот другой пример. Произведения американского кино мне доводилось видеть и в Европе. В частности, во Франции, сильно пострадавшей от экономического спада последнего времени, с успехом шел монтажный фильм, составленный из хроникальных материалов 30-х годов, — «Нет ли у тебя немного мелочи?». В Америке же эту картину практически не демонстрировали. Американский кинобизнес с его монополистической системой проката прекрасно умеет «игнорировать» подобные фильмы. Точно так же он поступает зачастую и с советскими лентами. Мне известно, что в свое время преподаватели английской литературы в Лос-Анджелесе с огромным трудом сумели достать для просмотра копию «Короля Лира» Григория Козинцева: в США его старались не показывать. Причем трудности, которые испытывали советские фильмы на пути к американскому зрителю, связаны отнюдь не с тем, что их якобы не хотят смотреть. Их просто не хотят п о к а з ы в а т ь, поскольку заправилы кинобизнеса косвенным образом связаны и с политикой и с официальными пропагандистскими институтами США, вовсе не заинтересованными в повышении престижа советского кино в Америке, а тем более — в распространении высоких и благородных идей, которыми проникнуто наше киноискусство, в распространении правды о социалистическом образе жизни.

Мне хотелось бы особо подчеркнуть высокую степень у п р а в л я е м о с т и американских средств массовой информации. Кино не составляет здесь исключения. И нам, руководствуясь собственными целями, тоже следует совершенствовать механизм управления системой массовой информации — с тем, чтобы повысить ее эффективность, ее действенность, что становится особенно важным в условиях обострившейся борьбы идеологий.

Выступление А. Мельвиля было чрезвычайно интересным, чрезвычайно профессиональным, он очень правильно говорил о специфике американских условий применительно к кинематографу. Однако, на мой взгляд, использование термина «исключительность» по отношению к общественно-политической ситуации в США, влияющей как на специфику кинопроцесса, так и на особенности зрительского восприятия, требует некоторых оговорок. Его слишком расширительное толкование может привести к неточным оценкам.

В выступлении Мельвиля говорилось, что в

Америке существует неукорененность социалистических традиций. Но ведь именно Америка была страной, где в 1825 году Роберт Оуэн основал свою социалистическую колонию «Новая Гармония», там же в XIX веке активно действовали друзья и соратники Маркса и Энгельса, большой размах имело социалистическое движение, которое оказало серьезное влияние и на художественное творчество: тенденция критического реализма, представленная, в частности, творчеством Джека Лондона, Эптона Синклера, Теодора Драйзера, писателей с мировым именем, — это тоже важный этап в развитии демократического направления в американской культуре XX века.

Здесь много верного говорилось о системе подавления гуманистических и демократических тенденций в кино США, об антикоммунистических и антисоветских настроениях, которые сильно ощутимы во всех областях социальной, политической и культурной жизни сегодняшней Америки, препятствуя развитию прогрессивных, социалистических идей в художественном творчестве. Отражением этого обстоятельства является тот факт, что буржуазные теоретики искусства гораздо охотнее поддерживают разного рода «авангард», поиски, лишенные конструктивного начала, нежели искусство социально-классового анализа. Однако нужно учитывать, что рабочее движение в США и деятельность демократически настроенной интеллигенции — далеко не безраздельно находятся под влиянием буржуазной идеологии.

Важно, кроме того, видеть различия между консерваторами, крайне правыми и фашиствующими политиканами, «ультра» — типа берчистов и куклуксклановцев.

Согласен, что сейчас в США наступает эпоха консерватизма, причем либералы и часть консерваторов при этом сближают свои позиции. Но видеть в этом проявление *самых* правых тенденций было бы неверно.

Одновременно в Америке существуют и прогрессивные силы, которые поставлены в очень сложные условия, но в этих исключительно тяжелых условиях они не прекращают борьбы. Имена Гэса Холла, Генри Уинстона, Альберта Кана, как и имя Анджелы Дэвис, известны всему миру. (Кстати, о Дэвис весной 1977 года был сделан художественный фильм «Братья», вышедший на экраны Нью-Йорка.) Таким образом, и в общественной жизни и в искусстве США живы тенденции, которые позволяют верить в будущее Америки.

●

Печатая стенограмму дискуссии «Борьба идеологий и проблемы американского кинематографа», посвященной актуальным аспектам современной борьбы идеологий и некоторым проблемам американского кинематографа, редакция надеется, что эта публикация окажется полезной кинокритикам и теоретикам киноискусства, исследующим кинопроцесс в капиталистических странах, в частности, в США, и поможет им сконцентрировать свои усилия на главных направлениях нашего киноведения, непосредственно связанных с задачами, вытекающими из характера нашего идейного спора с Западом. В этой области у нас уже имеются определенные позитивные результаты. К ним относится и появление таких книг, как «Экран и время» В. Баскакова, «Игра с чертом и рассвет в урочный час» Г. Капралова, ряд статей, опубликованных в сборниках «Экран и идеологическая борьба», «Мифы и реальность», на страницах периодических изданий.

Ситуация, обусловленная обострением борьбы идеологий в последнее время, представляется нам серьезной и сложной, что не всегда принимают во внимание авторы, выступающие по вопросам зарубежного кинематографа.

От советского киноведения, как и от социалистического киноведения в целом, участвующего в борьбе с теми тенденциями в кино, кинокритике и кинотеории капиталистических стран, которые складываются под влиянием концепций антисоветизма и антикоммунизма, сейчас особенно остро требуется не бесстрастно-объективистский подход к соответствующим явлениям буржузного кинопроцесса, а твердая, активная, наступательная позиция, глубокий и всесторонний анализ ведущих идейно-тематических и эстетических явлений в кинематографе буржуазного Запада.

Синерама

Болгария

«Год из одних понедельников» — так называется фильм, которым дебютирует в режиссуре один из ведущих болгарских операторов Борислав Пунчев. В центре фильма, поставленного по сценарию Николая Никифорова, — будни секретаря окружного комитета Болгарской коммунистической партии в небольшом провинциальном городе. Николай Никифоров, собиравший материал для сценария в течение многих лет, провел по поручению газеты интервью с первыми секретарями окружкомов.

«Благодаря этим встречам, — рассказывает он, — мне открылся сложный мир людей, которым партия доверила ответственные посты. Это напряженные будни, будни зачастую без выходных дней, не ограниченные рамками обычного трудового дня, который и начинается раньше, и кончается позже...

Партия выдвигает на эти высокие посты коммунистов, наделенных недюжинными способностями, глубокими знаниями, большим опытом. Партия поручила им наиважнейшее дело, и они отвечают на доверие партии беззаветным служением своему долгу!»

«Год из одних понедельников» рассказывает о жизни секретаря окружкома Антона Стаменова, о его отношениях с подчиненными, с горожанами, с женой, с семнадцатилетним сыном, наконец, с самим собой...

О. Антонов

«Год из одних понедельников», режиссер Борислав Пунчев (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

Вьетнам

Вьетнамские кинематографисты принимали участие во всех Московских международных кинофестивалях. На I МКФ в 1959 г. вьетнамский фильм «Вода приходит в Бакхынгхай» (режиссер Буй Динь Хак) был признан лучшим среди документальных лент и удостоен Золотой медали. А спустя несколько лет короткометражная картина Буй Динь Хэка «Нгуен Ван Чой вечно жив» была удостоена Серебряного приза на IV МКФ. В 1973 г. режиссер сам приехал в Москву, на этот раз в качестве члена жюри конкурса документальных фильмов.

В 1961 г. на фестивале в Москве был показан художественный фильм «Огонь на средней линии» режиссера Фам Ван Кхоа, посвященный героической борьбе вьетнамского народа против колонизаторов; лента была удостоена Приза Союза кинематографистов СССР. Фам Ван Кхоа — один из зачинателей вьетнамского кинематографа, им поставлены картины: «Апельсиновый сад», «Огонь на средней линии», «Джунгли в огне», «После бури», «Житие святой Кинь», «Выбор жениха». Сейчас он приступил к экранизации известной пьесы на историческую тему «Меч предводительницы», воссоздающей славные страницы исторического прошлого Вьетнама.

Режиссер Хай Нинь — «ветеран» московских фестивалей. Премиями жюри и общественных организаций были отмечены его фильмы «17-я параллель: дни и ночи», «Девочка из Ханоя», «Молодой боец». Одна из последних его работ — документальная лента «Город на заре» — получила широкое международное признание и была показана во многих странах мира. Только что на экраны Вьетнама вышел его новый фильм «Встреча с освобожденным островом», в котором он рассказывает о печально знаменитом острове Кондао.

Сейчас уже трудно себе представить, что еще два года назад этот сказочно красивый уголок земли был, пожалуй, самым мрачным и трагичным местом во всей Юго-Восточной Азии. «Остров дьявола», «земной ад» — так называли Кондао вплоть до победной весны 1975 г. Марионеточный режим Южного Вьетнама превратил его в гигантскую тюрьму. Всему миру известны «тигровые клетки», которых здесь было около пятисот. В каждой такой клетке, длиной 2,5 метра и шириной 1,2 метра, находились пять-шесть заключенных, закованных в колодки... Все было рассчитано на то, чтобы сломить революционный дух патриотов, томив-

шихся в заключении, подорвать их волю и веру в победу. 30 апреля 1975 г. в результате операции, носившей имя Хо Ши Мина, пришло долгожданное освобождение и на остров. О прошлом, настоящем и будущем Кондао рассказывает фильм «Встреча с освобожденным островом».

Сейчас Хай Нинь приступил к работе над новым фильмом «Первая любовь» (автор сценария Хоанг Тить Ти), затрагивающим очень важные проблемы патриотического воспитания молодого поколения Вьетнама.

●

Актрису Ча Жанг хорошо знают и любят в нашей стране. Впервые мы ее увидели в 1963 году: вместе с Сергеем Бондарчуком двадцатилетняя студентка Ханойской киношколы поднимала флаг III МКФ в Москве. Жюри фестиваля присудило Серебряный приз вьетнамскому фильму «Девушка Ты Хау», особо отметив актерское мастерство Ча Жанг. Спустя 10 лет, в 1973 г. Ча Жанг вновь стала лауреатом VIII Московского кинофестиваля: за исполнение роли революционерки Зиу в фильме «17-я параллель: дни и ночи» она получила Приз за лучшее исполнение женской роли.

Творческая биография актрисы богата интересными ролями. Совсем недавно она снялась в двухсерийной картине «Святой праздник», ставшей значительным явлением в культурной жизни Вьетнама. В фильме, поставленном режиссером Бать Зиеп по роману известного прозаика Тю Вана «Тайфун с моря», воссоздаются события, происходившие во вьетнамской деревне в конце 50-х — начале 60-х годов, показан трудный процесс перехода к новой жизни крестьян-католиков, которых церковники нередко настраивали против народной власти.

«Святой праздник» — третья работа режиссера Бать Зиеп, единственной женщины-режиссера во Вьетнаме. До этого она поставила фильмы «Государь Чан Куон Тоан ведет войска в бой» (на материале популярной исторической пьесы) и «Люди возвращаются с поля» (о современной деревне)...

«Святой праздник», режиссер Бать Зиеп

Освещая картину «Святой праздник», критика особо отмечала талантливое исполнение главной роли крестьянки Нян артисткой Ча Жанг.

Сейчас Ча Жанг — самая популярная киноактриса во Вьетнаме, нередко ее на улице окликают по имени героинь фильмов, в которых она играла. Она ведет большую общественную деятельность, избрана депутатом Национального собрания единого Вьетнама...

●

Во всем мире известны вьетнамские документальные фильмы, особенно те, которые были сняты в тяжелую пору войны против иностранных агрессоров. Тогда каждый день, каждый час перед глазами кинематографистов возникало множество живых, по-настоящему величественных образов вьетнамских патриотов. Это женщины, которые под пулями и бомбами перевозили солдат через реки; это мужественные бойцы ПВО, крестьяне, рабочие, стрелки, поражающие из винтовок американские самолеты... Многие из этих фильмов вьетнамских кинематографистов были представлены на кинофестивалях в Москве. На V МФК в 1967 г. документальная лента молодого кинорежиссера Нгок Куиня «У ворот ветра» была удостоена Золотой медали, а спустя четыре года, в 1971 г., он вновь стал золотым призером Московского фестиваля. Тогда его фильм «Стальная стена Виньлинь», рассказавший о героической и самоотверженной борьбе вьетнамского народа против иностранной агрессии, стал для многих подлинным откровением, открытием «вьетнамского характера».

Нгок Куинь недавно закончил съемки своей новой картины «Взрывы после войны», которую он посвятил трудной работе воинов-саперов.

... На экране земля, на которой происходили жаркие сражения с иноземными захватчиками. В ней осталось много неразорвавшихся бомб и снарядов. Обезвредить их, не дать войне вновь напомнить о себе смертоносными взрывами — задача подразделений саперов. Один из героев фильма — майор Шыу, за его плечами тридцать лет воинской службы, в боях он прошел всю страну. Впервые он взялся за оружие в 1946 г., когда прозвучал

призыв президента Хо Ши Мина к народу — подняться на борьбу за свободу и независимость родины. И сегодня майор Шыу снова на переднем крае борьбы: нельзя допустить, чтобы война вновь вторгалась в жизнь людей, занятых мирным трудом. Документальный фильм «Взрывы после войны» успешно представлял кинематографию Социалистической Республики Вьетнам на XIX МФК в Лейпциге.

А. Соколов

ГДР

Между студией «Союзмультфильм» и Студией мультипликационных фильмов ДЕФА подписан договор о совместном производстве детских фильмов, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Над первой из них работают сценарист Владимир Валуцкий и режиссеры Ефим Гамбург и Отто Захер.

После торжественного подписания договора директор Студии мультипликационных фильмов ДЕФА Вольфганг Кернике передал коллективу студии «Союзмультфильм» в знак признания ее важного вклада в укрепление германо-советской дружбы и в связи с сороколетием студии Почетный золотой знак германо-советской дружбы. Этой награды были удостоены известный режиссер-мультипликатор, лауреат Государственной премии СССР и Премии по искусству ГДР Федор Хитрук и лауреат Премии по искусству ГДР режиссер Вадим Курчевский.

Н. Дымшиц

Италия

В центре внимания итальянской кинокритики — новый фильм лауреата IV Московского международного фестиваля, получившего Специальный Золотой приз жюри за создание картины «Они шли за солдатами», кинематографиста, творчество которого известно советскому зрителю также и по антиколониальной ленте «Сидящий по правую руку» (о героической жизни Патриса Лумумбы), режиссера Валерио Дзурлини «Пустыня татар». Это экранизация одноименного романа писателя-фантаста Дино Буцатти, которую называют одним из выдающихся событий киногода. Печать отмечает полную тождественность картины и книги. Фильм носит ярко выраженный антивоенный характер, который был присущ и роману Буцатти, появившемуся в конце 30-х годов, во время милитаристского угара, охватившего готовившуюся к войне фашистскую Италию.

Действие фильма происходит в начале нашего века, где-то на границе Австро-Венгерской империи, в крепости, перед которой расстилается необозримая пустыня. Оттуда ждут нашествия неведомого противника, мифических «татар», хотя никто не знает, кто они такие, существуют ли вообще, являются ли они врагами. Кто-то видел всадника вдали, заметил передвижение какого-то войска, но скорее всего это был лишь мираж.

Прибывший в гарнизон молодой офицер Джованни Дрого понимает, что он попал в ссылку, но вскоре царящая в крепости атмосфера тягостного и бессмысленного ожидания захватывает и его, он тоже начинает верить в угрозу нападения... Жизнь в гарнизоне течет, как обычно: офицерские пирушки, тактические занятия, муштра и интриги. Офицеры стареют, от бессмысленного, бездуховного существования сходят с ума, кончают самоубийством. Но Дрого делает карьеру, сам становится командиром гарнизона. Однако, когда наконец угроза нападения, кажется, и впрямь появляется, а вместе с ней и надежда на воинскую славу, больного Дрогу чуть ли не силой отправляют в отставку. В итоге мы так и не узнаем — произошло ли нападение, появился ли из пустыни «враг» или это был только плод болезненного воображения командования — тех, кто послал людей в эту глушь, в заброшенный гарнизон.

Как отмечают рецензенты, фильм «читается» в различных планах.

«Пустыня татар», режиссер Валерио Дзурлини (фото из журнала «Экран», Польша)

Первый — реальный, ограниченный показом замкнутой жизни гарнизона — этого маленького мирка, изолированного от окружающей действительности. Второй — аллегорический, антимилитаристский, содержащий прямые аллюзии на военную пропаганду итальянских неофашистов, твердящих, что «угроза нападения врагов на Италию исходит из африканских пустынь и русских степей». Этот план фильма вместе с тем и весьма современен: в зеркале мрачного гротеска мы видим тех, кто и ныне твердит об «угрозе с Востока», разжигает военную истерию. Третий уровень фильма, как указывают некоторые критики, пессимистически-философский (именно к такого рода проблематике тяготеет в своем творчестве писатель Буцатти): жизнь в буржуазном мире толкуется им как вечное и бесплодное ожидание, как бессмысленное существование где-то на краю бесплодной, таящей неисчислимые и никем не познанные опасности пустыни...

Таким образом, фильм Буцатти — Дзурлини допускает разные прочтения, но независимо от этого все критики сходятся в том, что это значительное произведение, резко выделяющееся на сером фоне «обычной» средней итальянской кинопродукции.

Роли офицеров крепости в фильме исполняют известные актеры разных национальностей — Жак Перрен и Жан-Луи Трентиньян, Макс фон Сюдов и Витторио Гасман, Франсиско Рабаль и Фернандо Рэй, Филипп Нуаре и Лорен Терциев, Джулиано Джемма и Хельмут Грин. Авторы рецензий обращают внимание на операторское мастерство Лючано Товоли и впечатляющую музыку Эннио Морикона. Съемки велись в выжженной солнцем гористой местности в области Абруццо на юге Италии и в Иране — в древней крепости, обнаруженной археологами возле мертвого города Бам...

●

Признанный мастер «комедии по-итальянски» режиссер Дино Ризи (напомним хотя бы такие его фильмы, как «Операция «Святой Януарий», получивший Серебряный приз на V Международном фестивале в Москве в 1967 г., «Журналист из Рима», «Обгон») уже не раз заявлял о своем намерении распрощаться с жанром комедии и стать «серьезным режиссером». Первый шаг к этому он сделал, сняв картину «Запах женщины» — комедию нравов, в которую режиссер внес немалый элемент мелодрамы. Новый фильм Ризи «Потерянная душа» тоже, как и «Запах женщины», экранизация романа писателя Джованни Арпино — правда, весьма свободная.

На сей раз Дино Ризи решил свой фильм в жанре психологической драмы, но — граничащей с «фильмом ужасов». Герой картины, девятнадцатилетний юноша, приезжает изучать живопись в Венецию и поселяется в доме своего дяди — старинном палаццо, скрывающем страшные тайны... Действие развивается в двух планах — реальном и «таинственном», молодого героя то и дело подстерегают всякие ужасы. Роль дяди — владельца палаццо, человека старомодного, надменного, кичащегося своим аристократическим происхождением, играет актер, вместе с которым Ризи не раз (в том числе и в «Запахе женщины») добивался широкого зрительского успеха — Витторио Гасман. Гасман в этом фильме отошел от своих прежних комедийных штампов, однако, как отмечает критика, несколько повторяет образ, созданный им совсем недавно в фильме «Пустыня татар». Критика весьма прохладно отзывается о «Потерянной душе», указывая на неровности стиля и другие просчеты режиссера.

«Усилия режиссера вырваться за рамки «комедии по-итальянски», — пишет критик газеты «Унита» Аджео Савиоли, — несомненно заслуживают всяческих похвал, однако далеко еще не свидетельствуют о том, что в его работе уже произошел поворот».

●

На экранах Италии демонстрируется фильм режиссера Энцо Муцци «Шакалы»; в нем две новеллы, за которыми последуют еще три. Все пять новелл этого фильма (его второе название «У истоков мафии»), снятого как для кинопроката, так и для показа по телевидению, посвящены разоблачению мафии. Действие картины охватывает период с 1835 по 1867 г., к которому итальянские историки относят зарождение мафии как организации. Это были годы, когда остров Сицилия — колыбель мафии — вошел в состав итальянского королевства и за надеждами, порожденными походами гарибальдийцев, последовали горькие разочарования народных масс. Мафия уже в те годы продемонстрировала свою преданность властям, при условии, что сильные мира сего будут смотреть сквозь пальцы на злодеяния бандитов, молчаливо им попустительствовать. Сперва члены сицилийской мафии встали было на сторону гарибальдийцев, но очень скоро, изменив тактику, стали помогать пьемонтским генералам и губернаторам в подавлении крестьянских выступлений в Сицилии. Обо всем этом и рассказывается в картине, в которой снимались многие известные актеры: Тони Музанте, Фернандо Рэй, Гуидо Альберти, Тревор Хоуард, Спирос Фокас, Валерия Морикони. Операторы фильма — Джузеппе Ротунно и Паускалино Де Сантис, музыку написал композитор Нино Рота.

●

Имена создателей этого фильма — режиссера (он же автор сценария), актеров, операторов и композитора — совсем неизвестны итальянским зрителям. Это молодые кинематографисты, объединившиеся в производственный кинокооператив («Кооператив трудящихся кино и театра») и посвятившие свой фильм юноше-безработному. Фильм называется «В круге», поставил его Джанни Минелло. В основу сценария легли факты, о которых сообщала газетная хроника. Это горькая история молодого парня с острова Сардиния, приехавшего в поисках заработка в Венецию, но так и не нашедшего работы и попавшего в тюрьму. Режиссер показывает совершенно необычную Венецию: вместо привычных тури-

стических красот на экране жизнь молодых безработных, подвергающихся несправедливостям, преследованиям полиции, жестокостям тюремщиков. Показанная режиссером изнанка жизни, скрытая за фасадом прекрасного города, остросоциальна; лента по-новому развивает традиционную для итальянского прогрессивного кино тему эмиграции южных крестьян на Север и трагедию безработицы.

А. Богемская

США

В 1963 г. Стэнли Креймер принял участие в работе III Московского международного фестиваля в качестве члена жюри; в рамках VII Международного кинофестиваля демонстрировался его фильм «Благословите зверей и детей». За последовательное претворение темы гуманизма в киноискусстве на VIII Международном кинофестивале в Москве Креймеру был вручен Золотой приз. В конкурсном показе этого фестиваля участвовала его картина «Оклахома — как она есть».

Недавно Креймер закончил работу над новым фильмом «Принцип Домино».

В основе сюжета картины — борьба одиночки с могущественной преступной организацией. В фильме играет один из самых популярных сейчас в Америке актеров Джин Хэкман. Герой Хэкмана пожизненно осужден за убийство (как выяснится позднее, убийства он не совершал и был осужден по ложному доносу). В тюрьме он сближается с заключенными, оказавшимися членами некоей анонимной организации. Через своего посредника организация предлагает герою свободу в обмен на услугу. Какую именно — об этом его известят потом, когда она потребуется. Но в будущем оказывается, что платой за свободу должно стать убийство влиятельного лица. Совершить это убийство герой отказывается.

«В современном, сложном, запутанном мире большинство идеалов, с которыми мы выросли, оказались разрушенными, — говорит Стэнли Креймер. — Дело не только в правительстве, разоблачившем себя в Уотергейтском деле. Нет, не это самое страшное. И дело даже не в ЦРУ с его заговорами. И не в локхидских махинациях. Все начинается, например, с подкупа районной бейсбольной команды. Выиграть! Выиграть! Этому все подчинено. «Выиграть» стоит больше крови, чем иногда кажется. В спорте за это расплачиваются насилием; хоккей и футбол становятся все более жестокими, потому что преследуют одну цель — выиграть любой ценой. А если вам все равно и вы по-честному ведете игру, то вы становитесь нелепым и старомодным. И вот тогда вы начинаете задавать вопросы.

Некоторые из них дает возможность поставить моя новая картина... Ее герой, оставшись один на один с могущественной преступной организацией, занял твердую нравственную позицию. Сделать то, чего они ждали, он не мог, хотя в жизни делал немало того, чем вряд ли можно похвастаться. Мой герой стоит на своем и — проигрывает. Проигрывает не только свою жизнь, но и жизнь женщины, которую любит. В глазах окружающих эта нравственная позиция не имеет никакого смысла. Она важна только для самого героя. Мне хочется поставить вопрос: существует ли еще в нашем обществе законность? Имеет ли смысл рядовому человеку занимать нравственную позицию, зная, что она обречена на неудачу?..

Я не просто пригласил Хэкмана на главную роль, я предложил ему принять участие в исследовании идеи и замысла фильма. Во многом Хэкман напоминает мне Спенсера Трэси. Мы сделали с Трэси много фильмов, и, признаюсь, я никак не ожидал, что найду его черты в Хэкмане. У него богатейший кругозор, потрясающая способность воздействовать на чувства зрителей. Любовная линия героя помогает увидеть Хэкмана с новой стороны: он может быть веселым, необузданным, возвышенным».

И. Германова

Япония

Десять лет тому назад, на V МКФ в Москве Серебряным призом был награжден фильм Сацуо Ямамото «Большая белая башня». В этой работе Ямамото весь свой гражданский и художнический темперамент направил на разоблачение коррупции, проникшей в среду медиков. В новой своей работе Ямамото верен боевым принципам своего искусства: тема коррупции и беспринципности правящих кругов затронута в картинах Ямамото «Великолепное семейство» и «Кольцеобразное затмение солнца». (О них уже сообщалось в «Синераме».)

Фильм «Бесплодная зона», который вскоре был назван кинопрессой одним из лучших фильмов года, — последняя работа режиссера.

Критики отметили высокую актуальность картины: она появилась в разгар событий, которые вызвали весьма острую ситуацию во внутриполитической жизни страны.

...Одним из центральных событий, не сходивших со страниц западных газет и журналов, стала, как известно, серия скандальных разоблачений, связанных с деятельностью американской авиастроительной компании «Локхид», подкупившей политических деятелей и высокопоставленных чиновников в Японии, Западной Германии, Голландии, Бельгии, Италии, Турции, Мексике, Нигерии и в других странах с целью заключения выгодных контрактов на продажу своей продукции. Но самым крупным событием стало разоблачение махинаций «Локхид» в Японии. По существу, под его знаком прошла вся политическая жизнь страны в прошлом году.

Замысел фильма о коррупции правящих кругов Японии возник

у Ямамото в 1975 г., когда ничего еще не было известно о миллиардных взятках. Режиссера одолевали смутные подозрения, возникшие еще тогда, когда военное руководство страны неожиданно изменило свое решение о закупке реактивных истребителей «Грумман-Ф-11» в пользу «Локхид-1-104». Когда же в стране разразился «локхидовский скандал», стало ясно, насколько точными были его анализы и насколько верно его искусство отразило действительность.

В фильме, действие которого происходит в конце 50-х годов, рассказывается о конкурентной борьбе между двумя американскими авиастроительными компаниями, которые называются в нем «Рэкхид» и «Грант». Они пользуются всеми дозволенными и недозволенными средствами, чтобы добиться заключения с японскими «силами самообороны» контракта на продажу им своей продукции — истребителей Ф-104 производства «Рэкхид» и «Супердракон-Ф-11» — «Грант». «Рэкхид» в конце концов одерживает победу, дав крупную взятку ряду продажных японских военных деятелей и правительственных чиновников. По ходу дела во взяточничестве оказываются замешанными руководство ведущих торговых компаний и лица из высоких правительственных сфер. Один из главных героев фильма — офицер японских ВВС Кавамата при подозрительных обстоятельствах умирает (это весьма напоминает таинственное «самоубийство» в августе 1976 г. секретаря-шофера бывшего премьер-министра Танаки — Касахара, от которого ждали ценных свидетельств по делу его хозяина). Премьер-министр Японии, получает «секретное послание» американского президента, в котором содержится прямая угроза внешнеполитических осложнений, если Япония не отдаст предпочтение «Рэкхид»...

В ходе работы режиссер встретил немало трудностей. Когда Ямамото приехал в Калифорнию и обратился там к руководителям компании «Локхид», они, прочитав несколько страниц сценария, отказались дать ему разрешение производить съемки на своем заводе. При содействии японской корпорации «Мицуи» Ямамото удалось попасть на предприятия другой крупнейшей американской авиастроительной фирмы «Макдональд — Дуглас». Однако когда дело дошло до съемок, японский режиссер и здесь получил отказ. В конце концов ему удалось найти небольшое предприятие по ремонту самолетов, которое разрешило съемочной группе работать в цехах. К счастью, вспоминает Ямамото, как раз в это время там ремонтировался самолет производства фирмы «Локхид»...

Встретились препятствия на пути создания фильма и на родине режиссера, когда некоторые руководящие работники киностудии, на которой снимался фильм, обеспокоенные стремительным развитием «локхидовского скандала», предложили ему смягчить те места в картине, в которых показана причастность к взяточничеству высокопоставленных государственных деятелей страны. Однако он решительно отказался произвести какие-либо изменения в сценарии.

В своих интервью Сацуо Ямамото говорит, что, несмотря на схожесть сюжета фильма с реальными событиями, он все же является «плодом фантазии». Однако фильм «Бесплодная зона», явившийся своеобразным пророчеством «дела «Локхид» в Японии, не может восприниматься в отрыве от него. Популярный японский киножурнал «Кинэма дзюмпо» пишет: «Дело «Локхид» с убедительностью доказывает нам существование того, о чем мы лишь смутно догадывались... Этот фильм может восприниматься лишь в неразывной связи с реальными событиями».

«Этот фильм,— говорит Сацуо Ямамото,— символизирует нынешнюю духовную атмосферу в стране, в которой нет ничего возвышенного. И это не может не отразиться на молодежи. Молодые люди не могут доверять правительству — и в результате мораль падает».

Новая работа прогрессивного мастера японского кино вызвала большой интерес в стране еще до своего выхода на экран. Картина «Бесплодная зона» получила поддержку со стороны японской общественности, выступающей за полное расследование всех обстоятельств «дела «Локхид», которое стало символом продажности и широкой коррупции среди правящих кругов Японии.

А. Макаров

«Бесплодная зона», режиссер Сацуо Ямамото (фото из журнала «Кинема дзюмпо», Япония)

Андрей Битов

Заповедник

Киномелодрама

День и ночь (пролог)

С унылой, крашенной масляной краской стены улыбается рекламно-витаминная рожица младенца.

— Нет, нет! Я кончил прием! — восклицал молодой человек выгодной наружности, стаскивая с себя халат и ввинчивая его в портфель, чмокая свою чистенькую ассистентку, которая от этого как-то чересчур расцвела.

— Сергей Андреевич, вы просили напомнить вам... — В дверях стояла старшая сестра, чересчур прямая бывшая красавица, и все видела.

— Бегу, бегу. Спасибо вам огромное... — он попытался на лету поцеловать ручку строгой красавицы, но та подчеркнуто ее отняла. Не очень удрученный и этим, он летел дальше, весь развеваясь.

— Доктор... — Умоляющая мать.

— У меня через полтора часа самолет. У меня тоже мама! — воскликнул он. Он присел на корточки перед ребенком, вынул его пальчик из его носика, потрогал ему лобик, порывшись, находил и протягивал ему конфетку. — Ваш ребенок здоров. Приходите через недельку, — говорил он, глядя снизу вверх на молодую маму.

— Сергей Андреевич! — над ним опять стояла строгая сестра. — Вы опаздываете.

— Лечу!!

С тем же портфелем, но и с букетом мы видим его на почтамте. Он получает в окошке «до востребования» сразу три одинаковых письма и сует их в карман, не читая. Опишем его лицо: с аккуратной бородкой, приятной одутловатости — оно ему идет в том смысле, что его модная наружность как бы более принадлежит ему, чем моде.

— Ну, так возьми меня с собой,—кокетливо говорит молодая женщина, расправляя в вазе на рояле его букет как бы с особым знанием того, как это делается. У нее все время что-нибудь элегантнейшим образом распадается: волосы, рукава, мысли. — Познакомишь меня, наконец, со своей мамой.

Сергей Андреевич смотрит в окно с небольшой скукой. Глубоко внизу виден Новый Арбат.

— Дорогая, ты не представляешь, что говоришь... Это же на другом конце света. Подкидыши, попутки, подводы, пауты, плашкоуты... Это тебе не икебана.

— Думаешь, я не знаю, что такое икебана... — она делает обиженный вид. Подхватывается падающая шпилька, спадает японский рукав, оголяется рука... Сергей Андреевич смеется, самодовольно ею любуясь.

— Плашкоут — это паром...

— Фу, какая скука бородатая... Не очень-то и хотелось. У меня сегодня концерт. Когда вернешься-то? — мгновенно сбросив кокетство, сухо и быстро спросила она.

— Ты кого-нибудь ждешь?.. — насторожился Сергей Андреевич.

— Никого я не жду. Ты опаздываешь.

— Я могу и остаться, — говорит Сергей Андреевич, капитулируя.

— Нет, нет. Тебя ждет твоя дорогая мамочка, которую ты уже год не видел, ты не можешь ее больше обманывать, нет-нет, тебе надо ехать, — говорила она, заворачивая его в пиджак, подавая ему портфель, подталкивая его в спину. — У тебя осталось уже чуть больше часа до отлета... А что — концерт?.. Это так.

— Издеваешься?..

— Что ты, милый... — И она припала к нему трепетно и страстно. — Я же люблю тебя. Прилетай скорей, — и она столь внезапно обретала отрешенность и деловитость, как только распадались их объятья, что уходил Сергей Андреевич окончательно неохотно.

Сауна — баня для посвященных: спортсмены, официанты, художники, отставные разведчики в простынях, как в тогах — патриции современного мира, стареющие молодые люди — джинсовая седина. Нет-нет, да и мелькнет чудовищно знакомое лицо, не то диктор Филиппов, не то артист Кириллов... Не то Третьяк, не то Попенченко.

— Ты!.. Не узнал тебя без маски (без перчаток)... Шутка, ха-ха-ха!

Люди эти привыкли к вниманию окружающих: все скромны — каждый своей скромностью, все важны — каждый своей важностью.

— Куда же ты, Сережа? Мы только парную помыли... Сейчас самый пар будет!..

— Надо, ребята, надо! Опаздываю. Через два часа самолет.

— Кто же за два часа выезжает... Как раз успею тебя попарить, — говорит бронзовое чудище, бывший олимпийский чемпион в потяжелевшем весе. Рядом с ним Сергей Андреевич, закутанный в простынку, выглядит бородатеньким младенцем.

Все ласковы, все друг друга знают...

— Ты что, не знаешь, что у него сегодня концерт?

— Да нет же, правда, я к маме лечу.

— Концерт у него. Я афишу видел. Или ты больше музыку не любишь?

— Даже на концерт не пойду — лечу... — всерьез оправдывается Сергей Андреевич. — К матери, на Дальний Восток...

— Действительно, к матери...

— Не смейтесь, он обидится. У него мать великая женщина, декабристка.

— Неужели нахулиганила?

— Да нет же, темнота, она потомок декабристов.

— Всех сразу?..

— Хватит, ребята. Я пошел, — говорит Сергей Андреевич, решительно берясь за тот же портфель.

— Я же говорил, обидится... Нашего доктора знать надо.

— Да что с ним разговаривать, неси его в парную!..

С гиканьем, роняя простыни, все общество поволокло упирающегося Сергея Андреевича и поглотилось паром.

Сумерки, сгустившиеся почти в ночь. Потрясающая тишина. Можно различить большую избу, неясную, как стог, и совсем невнятные очертания служб. Высокий, сомкнувшийся к ночи лес вплотную подошел к дому. В окне затрепетал и пропал слабый огонек.

На этом фоне начинаются титры:

ЗАПОВЕДНИК

На крыльцо, прикрывая ладонью свечу, выходит странная фигура в длинной рубахе, в мерцающем свете свечи более походящая на призрак, чем на человека. Это высокая, громоздкая старуха с девичьей седой косой через плечо. Поверх рубахи накинута драная китайская стеганка, шитая крупными, вроде астр, цветами. На ногах надрезанные тапки.

— Зинаида!

Молчание.

— Зинаида!!

Цвиркнула и смолкла какая-то козявка. Старуха тяжелой плоской поступью сошла с крыльца и пошла по тропке от дома.

— Зинаида!!! Куда ты подевалась, старая шлюха! Зинаида, марш домой!.. — кличет старуха.

Никого.

— А, вот ты где?.. А если бы на тебя какой турист наскочил? А вот я тебя за кисточку, за кисточку!..

Бесшумная, как ночь, объявилась из-за спины красотка-рысь и стала тереться об ногу старухи, как кошка.

Странная эта пара повернула к дому. Старуха загнала рысь в клетку и заложила жердиной. Вернулась в дом.

Налила в сенях кружку молока, достала из буфета два пряника. Пошла с ними дальше.

В большой комнате на шкурах спали две девицы, крепко обнявшись. С печи торчала пара валенок.

— Хоть бы летом в валенках не спал... — проворчала старуха, ставя молоко и пряники на настенную полочку возле печки; услышала наглый храп и прошла за занавесочку, в крохотную, ломтиком, комнату. Здесь: узенькая, тщательно застланная девичья кровать, бамбуковый шаткий столик. Над столиком висит старинная миниатюра — портрет дамы начала прошлого века.

Старуха отпирает ларец — весьма условный замочек очень потайным ключом,— достает потрепанный бювар с монограммой... Тоненькая пачка писем, перевязанная веревочкой, с запиской под веревочкой: «Прошу сжечь», фотографии... Мальчик, курносый, деревенский, не знающий смерти и уже опаленный войной лейтенантик с гипсовой рукой держится за высокую, породистую, хорошо сохранившуюся свою мамочку... А вот и Сергей Андреевич с ракеткой. Тяжелое лицо старухи на миг светлеет и красивеет, чуть напоминая ту, молодую, на фотокарточке.

«...Наконец-то все дела улеглись и спят,— пишет она, расположив перед собой бородку Сергея Андреевича, — и у меня есть секунда написать тебе хоть несколько строк. Наверное, и я начала сдавать, потому что времени свободного совсем не стало. Как бы я хотела приехать к тебе в Москву!.. Наверно, так же, как раньше мечтала переехать. Видно, не судьба. Видно, опять тебе надо приехать к старухе. Сереженька, мой милый, как я по тебе соскучилась! Что это за жизнь такая, что близкие не могут быть вместе!.. Я бы приехала, но на кого мне оставить зверей и Ивана Модестовича. Он совсем отбился от жизни: днем спит, ночью ест, только молоко и пряники, ты же его знаешь, все у него болит, уже и одеваться сам не может... Он по тебе тоже очень скучает, приезжай...»

Пока она это пишет, неслышно, как рысь, в дверях появляется странное существо — седой, всклокоченный, заросший (на границе бороды и небритости), в валенках, кальсонах, в наброшенном на плечи оренбургском платке и со «Спидолой» в руках... Подкравшись, резко включает приемник. Старуха поспешно захлопывает бювар.

— Фу, Иван Модестович! Как ты меня напугал! — лицо ее изображает привычку к терпению, будто их может видеть еще кто-то третий.

— И чего ты все прячешь? Я там все наизусть знаю, — ехидно говорит дед.

— У нас еще день, а во Владивостоке... — говорит диктор.

— Выключи это... — говорит она, указуя на «Спидолу», как на жабу. — Девиц разбудишь.

— Как же... разбудишь этих кобылиц! Это вот ты мне не даешь спать — свет жжешь, бумагой шуршишь... Все равно твой Сереженька не приедет. «Как бы я мечтала уехать...» — дразнит он. — Вот и уезжай.

Терпение старухи лопается.

— Молчать! Как ты смеешь! Ирод...

— Сама... — успокоенный и довольный говорит дед. — Антр-ну, не мне тебе напоминать: я-то тут жил, а ты сюда приперлась со своим щенком.

— Иди спать, — устало говорит старуха. — Это было четверть века назад, а не сегодня. — Задувает свечу.

— А я есть хочу, — говорит дед в темноте.

— Лезь на печь. Я тебе поставила, где всегда.

Ворча равнодушные проклятья, удаляется дед.

Тяжко стонет под старухой кровать, с трудом и вздохами распределяет она свое уставшее тело.

— Что ты там ворочаешься, как слон! Спать не даешь...

Старуха громко вздохнула, но смолчала.

— Не дыши так громко. Нарочно ведь пыхтишь... пыхтишь, как паровоз, — не унимается дед.

— Да ты с ума сошел! — вскипает старуха.— Что за характер!

— Это у меня — характер?! — оживился, даже обрадовался дед. — Да как у тебя язык только поворачивается! Это у тебя характер — уж я-то знаю! Да тебя на сто верст в округе

ведьмой зовут! Все знают, что ты меня съела, всю мою жизнь подмяла...

— Да я тебя от смерти верной выходила, негодяй старый! — взорвалась старуха. — Да ты и сейчас без меня помрешь тут же — ты же ложку сам ко рту не поднесешь!..

— Во-во! — все более довольно говорит дед. — Ты всех спасла. А тебя кто просил? Ладно звери, те бессловесные... А люди? А за меня можешь быть спокойна — я без тебя поживу еще. Чем-чем, а здоровьем меня родители не обделили. Это я только на вид слабый, а сердце у меня, как часы. Ты раньше помрешь.

— С вами помрешь... А вы вот уже скоро погибнете, от безделья! Мужик называется — в жизни гвоздя не забил!

— Я инвалид!

— Пьяница ты, а не инвалид! От водки и сдохнешь.

— Э-э, нет. Ты раньше. Я тебя на пятнадцать лет моложе, а ты меня пережить задумала?.. А я, может, еще без храпа твоего посплю.

— Не на пятнадцать, а на десять, — обиделась старуха.

— На одиннадцать с половиной, можно сказать, на двенадцать, — сказал успокоенный дед.

— Негодяй, какой же вы негодяй! — застонала старуха. — Ты раньше меня умрешь, потому что я тебя убью.

— Как это, как это? — оживился дед. — Да ты только спасать от смерти умеешь, убивать ты не умеешь.А вот я так давно уже продумал. Как ты уснешь да захрапишь, я еще обожду, чтобы от храпа твоего озлиться посильнее, — и тюкну. И ты больше храпеть не будешь.

— Я вас вперед отравлю, — сказала старуха.

— А я твою кровать сеном обложу и подожгу.

— Да я тебя на кусочки мелкие изрублю, в чугун сложу и закопаю.

— Да что ты, право, Екатерина Андреевна, — совсем удовлетворенный сказал дед. — Спи уж. Тебе же раньше всех вставать.

Грозно вскипела старухина кровать.

— Молчу, молчу! — поспешно сказал дед.

I. Утро

Утро делает обстановку менее таинственной и отчасти помогает нам разобраться, что к чему... Мы видим дом, сеновал, из тающих лужиц тумана высятся стожки, сооруженьица на метеоплощадке, и вдруг — ветвистые рога оленя...

Дом еще спит, а Екатерина Андреевна уже на ногах. Она задает корм своим питомцам: отгороженные весьма условно жердями, олень и две косули; за железной сеткой бегают два невыразительных волка; прекрасная Зинаида возлежит на крыше своей будки, свесив пластично лапу; вокруг Екатерины Андреевны, мешая ей, то садясь на голову, то на плечо, то вспархивая под ногами, суетится ручная ворона.

— Клара, отстань! — говорит ей старуха. — Зинаида, потаскуха! Ты что овсянку не жрешь!.. Нет у меня мяса, не привезли еще! Тебе овсянку надо есть с морковью — у тебя авитаминоз!.. — Рысь прядет кисточкой и с интересом смотрит на старуху, а не на миску. — Дармоеды проклятые! — ворчит старуха, распихивая волков. — Ни псы, ни черт те что, хуже собак, право... Ну, что с вами со всеми делать — скормить друг другу? Пшла... — она отпихивает ласкающуюся косулю. — Уйди, уйди, лошак рогатый! Клара, за мной! — Старуха кряхтя лезет на лесенку дождемера, пишет в книжицу.

Клара с ее плеча заглядывает, что она пишет...

Разгорается утро, и все роскошнее становится мир, окруживший владения Екатерины Андреевны. Птицы развели свой утренний гвалт, словно встрепенулись и проснулись кедры, над ними зарозовели первыми причудливые скалы-столбы; за птицами пробудились краски: все ярче зеленел лес и синело небо, белела река. Туман над рекой уже кое-где редел, обнажая быструю воду. Из тумана, наполовину в пару, словно оправдывая свое нелепое название, полз с того берега вдоль троса паром или, как его здесь называют, «плашкоут».

На плашкоуте, кроме паромщика, двое: мужчина в бороде, кепочке, затемненных очках,

с фотоаппаратурой — нездешнего вида, и девушка лет двадцати. Корреспондент все кусает бороду — такая манера. Девушка волнуется, перебегает к противоположному борту, словно хочет вернуться. Но тот берег уже далеко. Этот — ближе. Она сжимает поручень.

— Да не беспокойся ты! — говорит паромщик, крепкий старик. Непонятно, кому он это говорит, потому что за пазухой у него испуганно тычется серый щенок. — Она женщина святая, всякую тварь жалеет.

— А меня жалеть не надо! — вспыхивает девушка.

— А ты не кипятись, я не про тебя говорю. Что, кутенок? Плохо без мамки?..

В доме вокруг чугуна с кашей — Екатерина Андреевна, Иван Модестович, девицы-кузины. При внешнем несходстве, девицы похожи, как близнецы, словно они одно существо: одинаково ленивы и развинченны, лохматы, вот-вот что-нибудь уронят или опрокинут — движения их, как отражения в воде, зыбко повторяют намерения, незавершены.

— Вы знаете, Иван Модестович... — неожиданно мягко, почти заискивающе, говорит Екатерина Андреевна. — Я чувствую, что Сережа едет к нам. Я видела под утро сон...

— Сон... — пренебрежительно фыркает Иван Модестович. — Мясо?..

— Что вы, Иван Модестович, упаси господь!.. Мясо — это к болезни...

— А что, мяса нет? — спрашивает Иван Модестович.

— Что с вами, Иван Модестович, вы же мяса не едите!.. — изумляется Екатерина Андреевна.

— Вы знаете, что мне недавно рассказал наш директор?

— Представляю. Опять вы за столом про это ландскнехтское чудовище будете рассказывать? — содрогнулась Екатерина Андреевна.

— Во-первых, не ландскнехтское, а лохнесское. Это уже должен бы знать каждый образованный человек, — назидательно говорит Иван Модестович. — А во-вторых, вы ведь не станете спорить, что наш директор крупный специалист по жизни животных, он сказал, что вовсе собаки не предпочитают кости и жилы, просто им дают кости и жилы, а они бы предпочли то же, что и человек, — вырезку. Вам просто удобнее так считать, что они вырезку не так уж любят, как кость...

— Кому это — вам?

— Людям...

— А вы что, не человек?.. — язвит Екатерина Андреевна.

— Вот именно! — радостно зацепил Иван Модестович. — У нас как раз звери — люди, им — все, а людям и косточки не дадите...

Оскорбленная Екатерина Андреевна углубляется в свою кашу. Иван Модестович приосанивается, похорошев. Девицы время от времени хихикают, но следует отметить, что не над стариками, чувства юмора у них нет, они хихикают сами по себе, параллельно, о чем-то бессмысленном и своем.

С пристани сразу виден дом, метеоплощадка... Корреспондент уже нацеливает свою «пушку». Девушка препирается с паромщиком:

— Нет, я не пойду, я здесь его подожду. Ты ему только скажи, чтобы он вышел.

— Господи! — удивляется паромщик. — Да с чего ты вообще взяла, что он приехал?.. Он что, написал тебе наконец?

— Нет. Я чувствую... — уверенно говорит девушка. — Я сон видела... — говорит она, по-детски шмыгнув.

— Со-он... — протянул паромщик. — Сон — другое дело. Только как бы он приехал, если я его не вез?

Девушка топнула ногой, и губы ее запрыгали.

— Ну, хорошо, хорошо. Идемте... — зовет он корреспондента.

— Позови и ничего больше не говори, — твердо говорит девушка.

Корреспондент следует за паромщиком, оглядываясь на девушку, покусывая бороду, не понимая, почему она не идет с ними, и не спрашивая. Как иностранец.

Как раз когда они подходят, на крыльцо с грохотом вылетает раскаленная Екатерина Андреевна с самоваром в руках.

Ни на кого не смотрит. Усаживается на ступеньку и начинает драить самовар.

— Здравствуйте, матушка Екатерина Андреевна!

Екатерина Андреевна взглядывает на паромщика, вернее, на щенка, скребущегося у него за пазухой, и еще яростнее трет самовар.

— Сынок приехал? — ласково осведомляется паромщик.

— С чего ты взял? — встрепенулась старуха. — Ты его вез?

— Нет, не вез... — вздыхает паромщик.

— А спрашиваешь. Ты что-нибудь слышал, что ли?

— Что?

— Ну, что он приезжает...

— Откуда я мог слышать?

— Ишь, прикинулся. Да от постоялицы своей!

— Нет, что ты! Он ей и не писал ни разу.

— То-то же, — удовлетворенно говорит старуха. — Чего подкатываешь? Волка я твоего не возьму.

— Какого волка?

— За пазухой который. Ты что, не видишь?!— она ткнула в сторону клеток. — Ну куда мне третий волк! Я и так вкус мяса забыла.

— Ах, волк... — паромщик словно сам удивлен, что это у него за пазухой оказалось. — Ну, это так... Я о другом поговорить с тобой хотел...

— О чем же? — цепко глянула старуха.

— Да нет, это я так... — опять стушевался паромщик. — Я наедине...

— Что здесь у нас может быть наедине?..

— Я у тебя травку хотел попросить... Ту, ты помнишь, давала... Пятки болят...

— Пятки! — рассердилась старуха. — Вот я тебе дам сухой травы, и жуй, как коза. Пить надо меньше...

— Да я... — замямлил паромщик.

Тут, привлеченная зайчиком от самовара, на плечо старухи слетела Клара. Корреспондент, грызший в стороне свою бороду, интеллигентно дожидавшийся своей очереди и приглядывавшийся не без удовольствия, не выдержал соблазна и стал наводить свою «пушку» на крыльцо.

Старуха вскочила с девичьей резвостью, самовар загрохотал по ступенькам, испуганная Клара с карканьем снялась с плеча...

— Как вам не стыдно! Интеллигентный, можно сказать, человек. Что вам здесь, зоопарк? Позорить меня на всю страну! Да у меня сын в Москве... если он меня в таком виде увидит!.. Вы с ума сошли!

— Простите... Я не знал... уверяю вас... — пятился корреспондент.

— Бог с тобой, Екатерина Андреевна! — осмелел паромщик. — Гость же. Ты что, не с той ноги встала?

— Да когда она с той вставала? — вышел на шум Иван Модестович. — У нее одна нога на это дело. Здравствуй, Харон. Здравствуйте, дорогой товарищ.

Екатерина Андреевна скрылась в доме, хлопнув дверью.

— Вы не сердитесь, Екатерина Андреевна женщина с характером, но абсолютно святой человек. Вот вы ее получше узнаете...

Корреспондент ухмыльнулся, изобразив испуг.

— Нет-нет, вы убедитесь, добрейшей души!.. Вы, позвольте спросить, какой орган представляете?

Корреспондент протянул удостоверение. Иван Модестович разглядывал его на вытянутой руке, отставив голову.

— Что ж... Очень приятно. Постоянный ваш читатель. У вас интереснейшие материалы во второй тетради... Охрана среды, атмосферы... Вы оказываете нам существеннейшую помощь... Совсем не вижу уже без очков. Знаете, раньше у меня зрение было острейшее, я последнюю строчку в таблице читал... Но эта кропотливая лабораторная работа, микроскоп, чтение специальной литературы, сами видите, без электричества. И так — годы, понимаете, десятилетия... Конечно, мы вдали от столичной науки, от ее роскошных лабораторий, но и мы здесь вносим ту малую крупицу, но, может, необходимое зернышко, из мириад которых, и это все слышали, но, к сожалению, не все понимают, — вздыхая, пел Иван Модестович, — и состоит наша большая современная наука...

Паромщик задумчиво и обескураженно почесывал у волчонка за ухом.

— Как здоровье, Хароныч? Зверя привез? —

милостиво осведомился Иван Модестович и тут же пояснил дальше: — Он вообще-то Харитонов, Хароныч — это я его так зову. Харон, вы, конечно, помните, перевозил через Стикс. Что ж, и мы здесь отчасти на том свете, — скорбно сказал Иван Модестович. — Эта река отделяет нас от всего большого цивилизованного света... Понимаете, вбила себе в голову, что непременно сегодня приезжает сын. Ну, никаких оснований! Тысяча дел, а она принялась самовар чистить — говорит: Сережа любит чаек из самовара. Сами-то мы никогда из самовара не пьем, никогда... Это темпы прошлого века, самовар разводить. — Иван Модестович огибает лежащий у ступеньки самовар. — Сережа у нас талантливый врач-педиатр, у него золотые руки... Он загружен работой, операции... Ему трудно сюда выбраться, а Екатерина Андреевна, сами понимаете — мать. Она все равно ждет. Вот сегодня видела сон и стала драить самовар, не безумие ли?

— Сон? — воскликнул Харитоныч.

— Вот именно! Глубокого ума, образованнейшая женщина, знает языки... а в сны верит!

— Во что же еще верить... — кивает пораженный Харитоныч. — Женское сердце зрячее.

— Зряшное! — рассердился Иван Модестович. — Вот так, заметьте, просвещение протягивает руку темноте, поддерживая суеверия, пришедшие к нам из глубины дремучих веков!.. Ты, Хароныч, подожди Екатерину Андреевну, я уверен, ее добрейшее сердце дрогнет при виде этого милейшего создания. — Иван Модестович ласково погладил волчонка на расстоянии. — А я пока проведу Аркадия Ильича по нашим достопримечательностям. Ах, простите, я не представился — Иван Модестович... Наш обзор мы могли бы начать...

И, под локоток, он увлек за собою корреспондента.

Харитоныч вздохнул. Нагнулся, поднял самовар и аккуратно поставил его на ступеньку.

На крыльцо, взявшись за руки, вышли две девицы, хихикнули и поставили на перильца пузырек с настойкой. Взялись с двух сторон за самовар и, не пролезая с ним в дверь и опять хихикая, скрылись в доме.

Около клетки с волками Харитоныч спустил на землю хроменького волчонка. Достал пузырек со снадобьем, откупорил, понюхал, отхлебнул.

— Ух, зла!

Еще отхлебнул, сощурился довольный.

— Ну, а ты что не признаешь своих-то? — спросил он волчонка. Тот не отходил от его сапога и жалобно смотрел вверх. — Ты думаешь, я волк, а не они? — Он приподнял волчонка поближе к сетке, чтобы тот видел и его видели. — Вон, и они тоже тебя не знают. Ну, звери и есть. — Волки так же отрешенно и безостановочно бегали по клетке, никого не видя.

—Дядя Харитон! — раздался громкий шепот.

Харитоныч допил лекарство и крякнул. Понюхал рукав, смахнул слезу.

— Дядя Харитон!..

Харитоныч сунул пустой пузырек в карман и осмотрелся: из-за сарайчика манила Варя.

— Ну что?.. — взволнованно шептала она.

— Не приехал еще, Варенька...

— Но — приезжает?

— Кто его знает... — меланхолично и замедленно под действием лекарства сказал Харитоныч. — Может, едет...

— Так едет или не едет!?

— Не понял я, хозяйка вроде сон видела...

— Вы что, смеетесь надо мной?..

— Нет, что ты! И ты видела, и она видела.

— А вы ей рассказали про мой сон!.. — ужаснулась Варя.

— Нет, не успел.

— Так вы едете назад или не едете! — рассердилась Варя.

— Куда ж я поеду, я вон его не пристроил... — Харитоныч указал на волчонка.

— Так я сама поеду!

— Как же ты поедешь, когда ключ-то от реки у меня, — Харитоныч показал ключик от замка.

— С кем ты там шепчешься! — раздался зычный голос Екатерины Андреевны.

Варя отпрянула за угол, Харитоныч подхватил волчонка и снова показал его волкам.

— А вот с ними... Слушай, они будто своих не узнают...

— Отдай сюда, старый дурак! Что у него, ножка? А шину кто ставил?.. Варя? Ты что

прячешься-то, я тебя уже видела, выходи.

Смущенная и злая, появилась Варя.

— Значит, берешь волчонка-то... — Харитоныч ретировался. — Ну, и хорошо, а я пошел... Ждут там меня, поди, на том берегу...

Екатерина Андреевна в сарае. Здесь лопаты, метлы, птичьи клетки, флаг, сети, весла, завешенная мешком статуя с торчащим из-под нее сапогом, спасательный круг и шкаф-сейф. Повсюду развешаны пучки сухих трав. Сейф открыт, полки его уставлены бутылями и банками, колбами и пробирками, ретортами и мензурками. Наружу торчат банки с угрожающими этикетками: яд, череп и кости. Екатерина Андреевна колдует — просматривает свои настойки, сливает, фильтрует, варит — это ее лаборатория.

Варя ей ассистирует.

— А я думала, что ты на меня рассердилась...

— За что? — удивляется Варя.

— Ну, что я тебе тогда адрес Сережин не дала, когда ты поступать ездила...

— Адрес можно и в справочном узнать.

— А вот и нельзя, — по-детски говорит Екатерина Андреевна. — Он комнату снимает.

— Тогда на работе его можно найти.

— Да... Ну и что, нашла?

— Не искала.

— Ну и правильно. Он занят по горло. Да и вряд ли стал бы тебе помогать.

— И хотел бы, да не мог, — усмехнулась Варя.

— Ты откуда знаешь! — вспыхнула Екатерина Андреевна. — При его связях... Мог бы. Только я против этого. Теперь все по блату. Нельзя с этого жизнь начинать.

— Вот я с этого и не начала.

Екатерина Андреевна пристально взглядывает на Варю.

— Постой... Как-то ты странно со мной разговариваешь... Господи! Да ты никак беременна!..

Варя вздрогнула.

— Откуда вы знаете?

— Вижу. Ты лучше спроси: как я сразу-то не заметила! Я до того, как сюда приехала, около тридцати лет сестрою и фельдшерицей проработала, — заговорила Екатерина Андреевна не без самодовольства. — Ты спроси: у кого я работала!.. Пациент входил — профессор по лицу видел, чем человек болен. Это были врачи, теперь врачей нет, теперь кандидаты и доктора. Это сейчас человека анализами замучают, шарлатаны. А я без диплома тебе и срок скажу, не щупая, и пол, может быть, угадаю. Только от кого — этого не скажу... — Екатерина Андреевна даже ухмыльнулась, настолько ей понравилось, как это она точно угадала, но и Варя усмехнулась, чего «зрящая насквозь» Екатерина Андреевна уже не заметила.

— Вот и ваш сын — скоро кандидат...

— Сережа-то... Сережа — настоящий врач, мне кажется. У него пальцы видят. А что кандидат — хорошо, сейчас другого пути нет. Вот зря науку-то мою забросила, он у меня многому научился. Этому в институте не учат: у них болезнь сама по себе, а человек сам по себе, у них болезнь одна на всех, как закон, а я тебе скажу: сколько людей, столько болезней. Вот Иван Модестович, к примеру, разве же это болезнь? Это Иван Модестович... — Екатерина Андреевна вздохнула и обратилась к реальности: — Что делать-то будешь? Снова поступать?

— Не знаю, — неохотно сказала Варя.

— Постой, как же ты поступать-то будешь?!! Так вот зачем ты заявилась?! И не думай — я тебе ничего не дам! Это не болезнь. Я от этого не лечу.

— Я не за этим, — суховато сказала Варя.— Сами же хвалили свою науку — столько-то, если мне было бы нужно, я давно знаю.

— Ну, положим... Впрочем, и хорошо, раз ты так. А кто такой, не скажешь? Я что-то здесь никого тебе подобрать не могу... Ну, и не надо. Я не любопытна. Не вовремя, конечно... Ну, да эти дела вовремя теперь не бывают. А может, и лучше, что сразу... Я вот Сереженьку в сорок пять родила. В сорок пять и в сорок пятом. Родила, и только тогда поняла, что война — окончена. Каждый день бога хвалю, что успела. А жаль, что только одного его... Сережа-то мог бы внуком моим быть по возрасту-то... — Старуха вздохнула. — Так что ты не горюй...

— Я еще не горюю, — чуть нажимая на «еще», сказала Варя.

— Ну, особой радости у тебя я тоже не вижу. Пока не родишь, не поймешь. Ты вот что, ты меня не чурайся. Я и раньше не кусалась. Ну, сердилась, когда увидела, что Сергей вокруг тебя вьется... Так ведь, быть может, и не на тебя, а на него. Ведь он же взрослый мужик, соображать должен. А ты девица.

Варя хмыкнула.

— А ты перебиралась бы ко мне. Все бы перезимовали. Мне помощница нужна, я уже стара стала. Директор мне штатную единицу выделил, так я за нее мясом получаю... А ни мяса, ни единицы. И носила бы, и к институту бы готовилась. Иван Модестович бы тебя поднатаскал. Он каждый раз бреется, старый хрен, когда тебя видит. Скучно ему. Ну?

— Какая вы добрая сегодня, — смеется Варя. — А просилась тогда — не брали...

— Я-то бы тебя и тогда взяла. Я же тебя с каких пор знаю! Вроде родственница... Только теперь, скажу честно, тебе — забота, а мне — облегчение. Теперь уже Сергей к тебе не полезет.

— Вот как? — подобралась Варя.

— А ты не обижайся. Я ведь тактом не отличаюсь, это известно. Не пара он тебе.

Варя молчала.

— Ну, если хочешь, ты ему не пара. Какие все обидчивые стали! Все — намеки, вслух не скажи, а остальное — можно.

— Вот мне иногда интересно, — сказала Варя, — что в чужой голове делается? Например, какая пара у вас в воображении для сыночка вашего?

— Эк, поддела!.. А — права. Да ты и впрямь изменилась сильно. Характер. Говоришь: как я узнала?.. А все: глаза, овал, кожа... вот и речь другая. А вдруг я бы и хотела ему именно тебя в пару? Да ведь кто кому не пара — еще вопрос. Он же старый для тебя...

Варя хмыкнула.

— Это я ему мать навек, а он-то уже другой стал, он — не мы. Он с нами не живет, не будет он больше с нами. Он — гость. Я не знаю, с кем он там, а наверно — не понравился бы мне из них-то уж точно никто. Вот, скажем, директор наш новый, хороший человек... Вроде руки—ноги—голова, а вот чтобы сердце или душа... А Сережа ведь уже из них, а не из нас. Ты прости, что я так сказала: что ты ему не пара. Понять можно: у меня нет никого дороже... Только он бы и на мне не женился...

— На вас??

— Ну, смех... Так говорят: если бы я была моложе... лет на пятьдесят.

Слышны автомобильные гудки.

— А вот и директор, легок на помине.

— Плясать, плясать, дражайшая Екатерина Андреевна! — приветствует ее директор, стоя у своего «газика» и помахивая телеграммой.

Екатерина Андреевна вырвала у него телеграмму и долго читала и читала.

Директор доставал из «газика» обернутую в брезент коровью ногу.

— Еду... — шептала Екатерина Андреевна. — Господи, что за поколение! Куда еду, когда еду, даже кто едет — непонятно.

— Значит, понятно тому, кто едет, — смеется директор.

С разных концов поляны появляются Варя, Иван Модестович с корреспондентом, девицы... Варя останавливается в стороне, остальные приближаются к машине.

Солнце уже высоко. Во дворе Екатерины Андреевны кипит жизнь. Они с Варей возятся у летней, уже дымящей плиты, на которой высится огромный чугун. Директор копается в движке под навесом. Корреспондент неумело колет дрова. Иван Модестович наконец бреется, но с таким видом, что это самое сложное дело (он это делает на крыльце, чтобы не покидать общество). Девицы, с тем же самоваром, спускаются к речке, они хихикают и дурачатся: ведут его, как маленького ребенка, за две руки — толстенький такой, ковыляющий самоварчик. С реки достигает далекая песня. Медленно ползет паром. Летает и всем интересуется Клара.

У директора наконец завелся движок — жалкие на солнце, зажглись две лампочки: над крыльцом и под навесом. Тарахтение приглушило песню с реки, а корреспондент воспользо-

вался этим, чтобы отложить топор. На ступеньку времянки, прислоненной к навесу, уселась Клара. Почти удовлетворенный качеством щек, заканчивает бритье Иван Модестович.

— Я с этим паромом поеду, — говорит безучастно Варя.

— Как хочешь, я не неволю, — Екатерину Андреевну, похоже, это устраивает. — Но ты вернешься?

Варя кивнула.

Корреспондент робко приближается к Кларе. Видно, ему очень хочется вступить с ней в контакт, но он боится спугнуть ее. Умная Клара, наверно, это прекрасно понимает.

— Ну что, красавица, ну что, умница... — умоляюще говорит корреспондент, подкрадываясь к вороне. Протягивает руку и прикасается к перилам, на которых та сидит. Клара переступает, но не взлетает. Осмелев, корреспондент робко прикасается к ее когтю, гладит.

— Умница, красавица... — говорит он умильно, не замечая за плечом наблюдающего за ним директора. Пытается погладить ее по голове — она возмущенно взлетает.

— Надо было ее по клюву погладить, — говорит директор. — Их надо ласкать по оружию — тогда они не боятся. Вы ведь правильно начали: когти — тоже оружие:..

— Очень интересно... — говорит смущенный корреспондент.

«Держись, геолог, держись, геолог...» — доносится с реки все более нестройное и упорное пение.

Варя спускается к реке.

— Держись, геолог... — провожая взглядом Варю, иронично говорит директор. — Пора скрываться, пока не хлынули эти гунны. Хотите, провезу вас по заповеднику?

— С радостью! — Корреспондент подхватывает свою сумку.

— Екатерина Андреевна! Я поехал... — говорит директор.

— Вовремя, — смеется Екатерина Андреевна, кивая на реку. — Жду вас к ужину. И вас... — кивает она корреспонденту.

Толпа туристов, бренча котелками, сходит с парома. Все озираются друг на друга: кто приотстал, кто поджидает — толпа клубится, пока не замирает, сосчитанная по головам. Никто не смотрит на природу.

Наши девицы наблюдают, хихикая, с мостков, на которых сидят, болтая в реке ногами. Между ними — самовар.

Последним с трапа сходит Сергей Андреевич, с плащом и чемоданчиком. Машет Харитонычу. Тот улыбается, подмигивает — дергается, оживленный.

По контрасту с туристами, Сергей Андреевич как раз блаженно смотрит по сторонам, глубоко вдыхает, задирает голову — видит небо, видит перед собою усадьбу — глаза его туманятся...

— Сережа!..

Сергей Андреевич удивленно, застигнуто вздрагивает и оборачивается — Варя. Не то, чтобы он ее не узнал, но, по-видимому, никак не ожидал здесь увидеть. Он как бы не готов ее видеть.

Они отделены паромом от девиц с самоваром, туристами — от дома, их видит один лишь Харитоныч — все это как бы отмечает Сергей Андреевич, против воли оглянувшись и только тогда сделав шаг навстречу:

— Варя!

В позе Вари порыв, она силой удерживает себя на месте. Он делает еще скованный шаг ей навстречу, и она бросается ему на шею, припадает к груди.

— Господи! Наконец-то...

Сергей Андреевич неловко обнимает Варю, несколько деревянный и смущенный.

— Вот, получил твое письмо — и сразу приехал...

— Правда? Какой ты хороший...

— Нам надо серьезно поговорить, Варенька...

Варя, преданно глядя ему в глаза, готовно кивнула.

Приобнимая за плечи, Сергей Андреевич уводит ее по берегу, пока дом не скрылся из виду.

Смеясь по-петушиному, по-шпанскому,
Ушла ты по осеннему шампанскому,
Настоенному листьями березы.
Настроенная страшно несерьезно... —

удалялся от них нестройный хор туристов.

— Как ты себя чувствуешь?

— Замечательно, — радостно заглядывая сбоку, сказала Варя. — Какой ты красивый...

— Да ну!.. — смеется Сергей Андреевич, в любом случае польщенный. — Это ты красивая.

«Но ты забыла, как за твой успех мы пили гази-рованную воду...» — в последний раз прорывается песня.

— Послушай, а ты как узнала, что я приеду? — спросил Сергей Андреевич, снова озабоченный каким-то соображением.

— Чувствовала...

— И только?

— Сон видела... — смеется Варя. — Правда! Не веришь? Будто ты в бане, а на полу — лед.

— Голый? — поежился Сергей Андреевич.

— В бане же... — Варю тоже преследует свое соображение. — Слушай, а почему ты мне не написал ни разу?

— Я же тебя предупреждал: с эпистолярным жанром я не в ладах... Ты не представляешь, какая у меня сейчас ужасная полоса перед защитой... Чего мне стоило вырваться!

— Когда я была в Москве, у тебя нашлось время.

— Варя! Что ты говоришь!..

— Прости! Я слишком тебя ждала...

— Слушай, — говорит Сергей Андреевич, опять со своим соображением. — Ты же мне писала, что ни разу маму не видела.

— Да.

— А почему?

— Трудно мне стало ее видеть.. И ты не писал.

— А сегодня?

— Я же говорю: сон видела. И попросила дядю Харитона тебя позвать. Я почему-то была уверена, что ты еще вчера приехал...

— Верно, самолет на целые сутки задержался... — изумляется Сергей Андреевич. — Ну?

— Что ну?

— Ты попросила Хароныча меня позвать...

— А как же он мог тебя позвать, если ты не приехал... — Варя потускнела (по-видимому, Сергей Андреевич не мог скрыть своей частичной успокоенности) и добавила сухо: — А я здесь ждала.

— Вот ведь... Как все у человека сразу, — жаловался Сергей Андреевич несколько механически. — Никогда по одному, а все — сразу. И то, и другое, и третье — лавина. И что-нибудь еще — сверху, по черепу. Невозможная жизнь...

— Ты что, не ожидал, что от этого дети бывают? Я лет с пяти об этом знала...

— Варенька, зачем ты так говоришь!.. Я же тебя очень люблю... — говорит он неубедительно. — Ну как ты не понимаешь... Бывают такие ситуации, когда... ну, когда просто ничто не умещается в жизнь, она трещит по швам... и трудно даже упрекнуть кого-нибудь — никто не виноват, — но все невозможно... Именно сейчас, только сейчас невозможно...

— Что ж тут такого невероятного? Это во все времена не новость, — криво усмехается Варя.

— Да ты пойми...

— Я поняла.

— Нет, ты не поняла! — восклицает Сергей Андреевич со страстностью. — Это не такой разговор. Мы должны серьезно поговорить. Я тут ни при чем — ты решаешь. Ты умная девочка, взрослый человек... Ну, не могу же я сразу тут все на причале решить! — возмущается он. — Я еще маму не видел, дядю Ваню... Не одни же мы с тобой на свете! Я не на полчаса приехал. Я для этого приехал! Как ты не понимаешь! Для тебя. — Он с силой привлекает ее к себе — она безучастная, как бы ватная. — Варя! Очнись! Ну, Варька же!.. — опускает руки.

Варя словно бы удалилась, погаснув. Он смотрит на нее со стороны: отрешенная от него, она снова для него привлекательна.

— Ну, Варя! Варя... — лепечет он, обнимая ее и с чувством целуя бесчувственную. — Мы же еще и не встретились. Мы еще поговорим. Обязательно. У нас все впереди... Ты приедешь сегодня?

— Приеду... — шепчет, оттаивая, Варя.

Сергей Андреевич, отрешаясь от разговора, подчеркнуто счастливо вздыхая, подходит к родному дому по боковой тропке. Волнуясь, он отчасти любуется и самим собой, словно бы играет «возвращение блудного сына», словно кто-

то его еще со стороны наблюдает (мы и наблюдаем...). Он нарочно медлит, может, таким способом «вычитая» из времени приезда парома разговор с Варей...

Незаметно, накинув плащ на чемоданчик, подмешивается он к толпе туристов, которую ведет, конечно же, Иван Модестович. В этот момент тот как раз заманивает туристов от клеток с зверьми в соседнюю дряхлую времяночку. Остаться незамеченным несложно: тот ничего не видит, токуя...

— А теперь прошу вас в наш музей... Он, конечно, скромен, но и в нем вы найдете кое-что, что поможет вам уяснить, чем же, кроме разглядывания белочек в бинокль (кто-нибудь непременно хихикает), заняты работники заповедника... — Иван Модестович, гладко выбритый, седой, в свежей рубашке, суров и импозантен, его роль: человек, постоянно и непосредственно сталкивающийся с грозными силами природы.

Туристы набиваются в «музей». Здесь не повернуться. Несколько самодельных стендов, чучело филина, когтящее змею, ящик с бабочками, фотографии.

— Тут немножко темновато, сами понимаете, не Лувр... — говорит Иван Модестович, гордясь и боясь за свое любимое детище, готовый к отпору, если кто-нибудь посмеет согласиться, что это и впрямь не Лувр. — Но и тут есть редчайшие экспонаты. Вот, — Иван Модестович лезет под стекло стенда и достает плоский камень с двумя выщерблинками по краям, — пожалуйста, ни в каком музее вам не позволят подержать это в руках... Пожалуйста, передайте по кругу. — Иван Модестович смело, словно демонстрируя смертельный трюк под барабанную дробь, провожает взглядом камень, который бессмысленно вертится в руках туристов.— Это изделие человека каменного века! Мне удалось установить, что здесь, прямо на территории, где мы сейчас стоим, находилось стойбище древнего человека. То, что вы держите в руках, орудие охоты и рыболовства первого такого же, как мы, человека, кроманьонца... Взгляните на фотографию: правильные черты лица, прямая посадка головы... Этому «булыжнику», как изволил здесь сейчас кто-то выразиться... не менее тридцати тысяч лет! — Иван Модестович изучил этот эффект — пронесся девичий вздох «о»! — Чувствуете, как сразу потяжелел в ваших руках этот «булыжничек»?.. Да, возможно, это метательный снаряд, род первобытной пращи... но я скорее склоняюсь к гипотезе, что это грузило... Да, да, грузило! Орудие рыболовства... Сети, естественно, не могли сохраниться до наших дней...

Сергей Андреевич, блаженно улыбаясь, слушал из-за косяка эти речи, по-видимому, столь давно ему знакомые...

— А мясо для зверей вам как выписывают, по какой норме? — спрашивает пожилой турист.

— Я понял ваш намек, — с горьким вздохом понизил голос Иван Модестович, — это обыкновенная человеческая пошлость и неблагодарность — не верить в бескорыстное служение науке... Взгляните вот в это благороднейшее лицо! — На стене висела молодая фотография Екатерины Андреевны. — Это портрет основательницы, как вы изволили выразиться, «зверинца». Это человек подвига и бескорыстия... Должен вас огорчить и поправить: звери содержатся здесь исключительно для научных целей, и средства на их содержание до самого недавнего времени никакие не отпускались. Мы кормили их исключительно из собственных средств...

Вздох изумления, превышающий «тридцать тысяч лет».

Сергей Андреевич, не замеченный Иваном Модестовичем, покидает музей. Он идет к дому и уже видит вдали фигуру Екатерины Андреевны рядом с печкой. Он приближается, и вся игра в нем сходит на нет, неподдельная нежность освещает его лицо. Екатерина Андреевна не замечает его, чистит картошку.

Сергей Андреевич не доходит несколько шагов и останавливается.

— Ма-ма!.. — наконец разлепляет он губы, как в младенчестве, по складам.

Екатерина Андреевна встает, вот так, с ножом и картошкой, и смотрит подслеповато.

— Сереженька! — вскрикивает она. — Ну подойди же! Что-то у меня с ногами... — она даже с недоумением посмотрела на свои разрезанные тапки. — Не идут...

И Сергей Андреевич бросается к ней на шею.

Она так и обнимает его, с ножом и картофелиной в руках, а он не догадался еще выпустить из руки чемодан.

Суровая наша молодость
Манит нас просторов горечью,
Разлуки полынной гордостью
И первая прядка с проседью... —

слышим мы самодельную песню. Туристы скрываются в тайге.

— Дай хоть потрогать тебя... — говорит Екатерина Андреевна изменившимся голосом и как раз отодвигая от себя Сергея Андреевича. — Ты на чем же приехал? — удивляется она, глядя в сторону парома, которого нет. — Похудел... Что же это я стою, дура! Ты что на меня так смотришь? Неужели я такая старая?.. Подожди, я сейчас...

— Мама, мамочка!.. — снова обнимает ее Сергей Андреевич.

Мы не видели ее такой...

Тихо.

— Сережа! Приехал, сынок... — подошел Иван Модестович. Они обнялись. — Ты прекрасно выглядишь. Возмужал, возмужал...

— Вы тоже прекрасно выглядите, дядя Ваня.

— Я что... — польщенный и растроганный, Иван Модестович старается подчеркнуть свой орлиный профиль. Они странным образом похожи, Сережа и Иван Модестович... — Я свое отжил. Теперь вы... — милостивым жестом он как бы уступает место. — Вы, молодежь, ищущая, дерзающая... Какие бараны! — вспоминает и готовно вспыхивает он. — Ты бы видел, какие бараны!.. «Булыжник». Представляешь, он сказал — про орудие каменного века! Это мне напомнило один презабавнейший анекдот, бывший в мою юность, когда я поступал в Горный корпус... Был у нас в группе такой же баран, по фамилии Пирамидальный. И вот профессор по минералогии, старый еще профессор, он всех еще «господами» звал, говорит: «А это что за минерал, господин Пирамидальный?» А тот, надо сказать, ничего не знает и отвечает, вскакивая и вытягиваясь в струнку, он бывший вахмистр был: «Булыжник, господин профессор!» — Иван Модестович смеется, смахивая как бы слезу.

Екатерина Андреевна сильно недовольна, ревниво посматривает на них.

— Опять вы, Иван Модестович, со своими байками! Сережа с дороги, вот и чемодан еще не поставил, а вы ему про какого-то Пирамидального...

— Вот ты, Катиш, не веришь. А действительно, такая фамилия.

— Сережа, пошли в дом... — наконец стронулась со своего места и засуетилась Екатерина Андреевна. — Переоденешься, отдохнешь с дороги... А ты, Иван Модестович, погоди, погоди... — отстраняет, как бы отбирая Сережу, Екатерина Андреевна. — Сережа устал, он только приехал. Он ведь не на день приехал. Ты на сколько приехал?..

Сергей Андреевич делает неопределенный жест.

Они идут к дому. Обиженный Иван Модестович отстает.

II. День

Сергей Андреевич, в джинсах и без рубашки, пластично развалился в шезлонге, подставляя солнышку свой белый торс, позволяя маме незаметно любоваться собой. Екатерина Андреевна присела рядом на ступеньку крыльца.

— А как ее зовут?

— На́на.

— Нана́? Что за дикое имя?!

— Нет, На́на. Она полугрузинка.

— Экзотично. Русскую уже не мог найти?— говорит Екатерина Андреевна, скрывая тень недовольства под разыгрываемым недовольством.

— Трудно, — смеялся Сергей Андреевич. — Сердце — интернационалист.

— А вот твой двоюродный дедушка, дядя Вася, тот, что утонул в Японскую кампанию...

— Ты мне рассказывала... Это не он ли женился на японке?

— Да-да! — обрадовалась Екатерина Андреевна памяти сына. — Он был большой оригинал и негодяй.

— Нана — совсем русская, она и слова по-грузински не знает.

— Грузины бывают довольно красивы... У тебя есть ее портрет?

Сергей Андреевич готовно полез в куртку

и протянул фотокарточку не без гордости.

Екатерина Андреевана разглядывала ее за его плечом, щурясь, отставляя, поджимая губы.

— И что, она действительно хорошо поет?

— Божественно,— объективным тоном говорит Сергей Андреевич.

Тут появляется нелепая фигура Ивана Модестовича с ломаным шезлонгом на плече. Екатерина Андреевна поспешно сует фотографию себе в карман.

— Примитé муа, то есть пермитé, посидеть в вашем обществе?

— Это же совершенно сломанный шезлонг! — возмущается Екатерина Андреевна.

— Антр-ну, вы всегда что-нибудь прячете, когда я подхожу...

— Знаете ли вы что-нибудь кроме «антр-ну»?

— Жамé. Так что вы спрятали?

Сергей Андреевич хохочет. Иван Модестович умудряется как-то разложить этот костер из палок.

— И ничего я не прятала! — обижается Екатерина Андреевна. — Я просто говорила Сереже, что он стал поразительно похож на Василия Константиновича.

— Японца?.. Опять вы расхвастались своими родственниками.

— Нет, правда, Сережа! — удивляется Екатерина Андреевна реальности собственной фантазии. — Ты действительно стал поразительно на него похож. С этой бородкой...

— Что ж, мода как раз сейчас и обернулась почти на век назад,— соглашается Сергей Андреевич.

— Я сейчас тебе покажу...— готовно поднялась Екатерина Андреевна.

— Что ты, мама, посиди, отдохни...

— Да мне совершенно не трудно. Принести тебе еще чего-нибудь... киселя ежевичного?

— Да нет же, мама. Я совершенно, совершенно сыт!

— Ежевика в Москве не растет... — Екатерина Андреевна скрывается в доме.

— Ну, как там у вас... — говорит Иван Модестович, важно закуривая, — делает уже кто-нибудь трансплантацию?

— Вы имеете в виду пресловутую пересадку сердца?

— Хотя бы.

Сергей Андреевич чуть усмехнулся.

— Не знаю. Официально не сообщали.

— А неофициально?— оживился Иван Модестович.

— Не в курсе, Иван Модестович. Моя работа далека от этих сенсаций.

— Я тоже вообще-то не верю, — пренебрежительно сказал Иван Модестович, — что кому-нибудь удастся преодолеть барьер тканевой несовместимости.

На последней фразе возвращается Екатерина Андреевна.

— Вот, Сереженька, взгляни! — она подает ему альбом, держа в другой руке кружку. — Я заложила страницу...

Альбом заложен фотографией Наны. Сергей Андреевич поднимает глаза на Екатерину Андреевну и понятливо прячет снимок. Дядя Вася сидит в центре большого японского общества.

— Ты не можешь себе представить, как был разгневан мой дед всей этой историей его женитьбы! Он был очень суровый человек, со строгими принципами, считал, что ему не повезло с детьми. Сам посуди: один его сын, твой дед, женится на мещаночке, твоей бабке, младшенький, Алексей — застрелился в Париже, влюбившись в актрису Комеди франсэз, а этот — вообще женился на японке...

С соседнего шезлонга доносится храп. Ивана Модестовича разморило на солнце.

— Вот так: выспится днем, а ночью бродит по дому, как призрак, и стонет: кости болят... Я никогда не могла понять, насколько он болен, а насколько прикидывается... Но теперь нам хоть поговорить удастся. Ты не представляешь, как он всюду ходит за мной, а главное, совершенно не может сдержать свой язык: все сразу станет известно на сто верст в округе...

— Это ты,— довольно смеется Сергей Андреевич,— правда?

Он показывает на фотографию: вот в засвеченном саду, таращась в аппарат, стоят, как горошины из одного стручка, по росту три

сестрички, один братишка: братишка держится за огромную плетеную корзину-коляску; все смотрят круглыми от восторга и ужаса глазами прямо в объектив... Быстро мелькают годы, еще быстрее эпохи.

— Я... ты узнал?

— Ты не изменилась, ты, наверно, всю жизнь была одна и та же. Тебя можно хранить в Севре близ Парижа...

— А вот Мариша... Помнишь еще тетю Маришу? Ее внучки сейчас у меня гостят. Не видел? Полные идиотки. А это наш младшенький, любимец Алеша, его ты не можешь помнить, он погиб еще до войны... Он был офицер. И знаешь, когда влюбился, а ему отказали, расстреливал на камине стаканы с простоквашей. А потом женился на женщине старше его с тремя детьми. Господи! Только с тобой я и могу еще повспоминать... Никого родных не осталось. Дедушка-то твой помер еще до революции, оставил мать и весь вот этот горох. Я была старшая... Знаешь, какая первая была моя работа? — такие кипятильники артель делала, прямо в кружку опускать.

— Это и теперь новинка,— бормочет Сергей.

— Отец-то мой смерть свою чувствовал. Побрился, помылся, переоделся, повез маму на базар... Голод уже был, война. Купил ей шубу кротовую, она в ней до самой смерти ходила... мешок рису... и умер...

Екатерина Андреевна смотрит на сына и видит, что тот задремал. Переводит взгляд на Ивана Модестовича — оба спят, в разные стороны головами. Бережно принимает из рук сына альбом. Смотрит в спокойное лицо сына, листает альбом... Зажмуривается: по дачной аллее бежит девочка в платьице с оборочкой — «Папа!» — повисает на шее у ласкового, душистого господина в котелке и с тростью. Сыпятся со всех сторон счастливые братишки и сестренки — «горох». Счастливая, против солнца лица не разобрать, выходит в длинном платье молодая красивая мама.

...Екатерина Андреевна отряхивается, прогоняя видение — видит сына. Смотрит на него с долгой нежностью...

...Сергей Андреевич стоит на одном колене перед Наной, целует руку. Нана серебряно смеется, но смех ее меняется, она выдергивает руку и смотрит поверх Сергея Андреевича с ужасом. Сергей Андреевич оборачивается и видит Варю с огромным животом... Вскрикивает...

И просыпается.

Солнце бьет в лицо. Ноги заботливо укутаны пледом... Он с раздражением сбрасывает плед, вытирает лоб. Ивана Модестовича нет, а есть — в конец развалившийся шезлонг. Слышен звонкий, дурашлизый двойной смех.

Сергей Андреевич оборачивается — видит кузин. Они пилят бревно на козлах, поглядывают в его сторону и киснут от смеха.

Сергей Андреевич подымается и, пластично вышагивая, направляется к ним.

— Здрасте.

— Здрасте... — обе одновременно потянули на себя пилу и совсем изнемогли от смеха.

— Которая из вас Тоня, а которая Таня?

— Она... — тычет одна в другую. — Нет, она Тоня. Нет, наоборот.

Смеется и Сергей Андреевич.

— Давайте, помогу.

Обе бросают пилить.

— Я с этой стороны, а вы — с той...

Девицы, толкаясь, тянут в ту же сторону, что и Сергей Андреевич. Полный восторг.

— Нашли чем баловаться! — грозно объявляется Екатерина Андреевна. — Что за детская забава — пила! А ну, марш посуду мыть!

— Сами сказали... — обижаются девицы.

— Марш, марш! Ржут, как лошади... Человека разбудили.

— Да я, мама, сам проснулся.

Девицы ушли, оглядываясь на Сергея Андреевича. Он помахал им рукой.

— Полон дом народу, а ни от кого толку. — ворчала Екатерина Андреевна.

— Да ты не беспокойся, я один напилю.

— Ты с ума сошел! — сказала Екатерина Андреевна, поспешно хватаясь за вторую ручку. — Ты еще будешь у меня работать! Не отдохнул с дороги!..

— Мама, это смешно: посидеть перед дорогой, проводить, встретить... Дорога уже

давно не та, чтобы «отдыхать с дороги» — а мы все еще так говорим.

— Ты хочешь сказать, что твоя старая мать устарела? — не вполне искренне, даже кокетливо говорит Екатерина Андреевна. — Я не спорю. У меня осталась уже только одна дорога, видно, я никуда не поеду отсюда.

— Что ты говоришь, мама?!

— Я хотела бы только, чтобы меня похоронили вон под тем кедром, — показывает она на мощное, отдельно стоящее дерево у пристани. — Я очень люблю это дерево. Когда все угомонятся вечером, даже хожу к нему, сяду под него и беседую... с тобою.

— Мама!.. — сын обошел козлы и нежно обнял мать. — Что ты, мама! Ты устала...

— Сынок... — Старуха припала к груди сына. — Я так каждый раз боюсь, что не увижу тебя больше... А ты приезжаешь — разве я тебя вижу? Дура, ругаю себя потом, где ты была, что делала целые дни! Сидела бы и смотрела...

— Мама, мама... — гладил ее сын и не знал, что еще сказать.

— Что же это я! — оттаяв, тут же всполошилась Екатерина Андреевна. — Ничего еще не сделано, а я тут развела нюню... Звери не кормлены, Иван Модестович сейчас свою кашу начнет требовать, баня не мыта... Ты же в баньку вечером захочешь! Виктор Викторович тоже большой любитель...

— Ну, баньку-то мы сами справим... И зверей я с удовольствием покормлю...

— Ну вот, все ты... Где же Варя? — рассердилась Екатерина Андреевна. — Обещала же приехать мне помочь!..

— Варя? — удивился, отодвинувшись, Сергей Андреевич. — Ты с ней виделась?

— Что в этом удивительного?

— Да нет... — несколько смешался Сергей Андреевич. — Просто она мне ничего не сказала...

— А ты ее видел? — в свою очередь слегка удивилась Екатерина Андреевна.

— Видел... У парома... — согласился Сергей Андреевич неохотно.

— А, вот в чем дело... Я-то недоумевала, на чем ты приехал... — Екатерина Андреевна словно бы недовольна. — А она тебя первая встретила. Шустрая девица... — Все установив для себя, Екатерина Андреевна окончательно рассердилась на Варю. — Ты знаешь, что она беременна?

— Так она тебе все рассказала?! — ужаснулся Сергей Андреевич. — Вот... — процедил он зло сквозь зубы.

— Почему бы ей от меня таиться?

— Так ведь... Это ее, в конце концов, право и дело... Но врать-то зачем! — вспылил Сергей Андреевич.

— Что врать? — уже насторожилась Екатерина Андреевна.

— Что она с тобой не виделась... Скрывать от меня, что все тебе выложила!..

— Ну, может, постеснялась... Девчонка ведь... — обескураженная вспышкой сына, оправдывалась Екатерина Андреевна. — Постой... Позволь, — спохватилась она наконец. — Почему она должна была тебе докладывать? Ты-то тут при чем?...

— Ничего себе!.. — с разгону выпалил Сергей Андреевич. — Ребенок-то чей?..

Екатерина Андреевна охнула, и он осекся, закусил губу, спохватился...

— Погоди... Избавь... Что-то ты врешь... Ты же не был здесь, считай, год?..

— В Москве... — с досадой сказал Сергей Андреевич.

— А она мне сказала, что в Москве тебя не видела...

— Так она тебе, выходит, ничего не сказала?.. Болван! — хватил себя Сергей Андреевич по лбу. — Идиот! — взвыл он.

— Возьми себя в руки.

— Ты же ничего не знала...

— Опомнись, Сергей! При чем тут я... О тебе речь. Будто не ты мне сказал, а сам впервые от меня услышал, право...

Сергей Андреевич криво усмехнулся. Екатерина Андреевна задумалась.

— Да ты с ума сошел! — догадалась она. — Как же тебе быть?

Сергей Андреевич повел плечом.

— Что теперь будет с твоей помолвкой?

— Какой помолвкой?.. — удивился Сергей Андреевич.

— Ну, с певицей твоей...

Сергей Андреевич рассмеялся:

— Вряд ли это можно считать помолвкой... Мы, собственно, муж и жена.

— И ты мне ничего не сказал! — запричитала Екатерина Андреевна, обо всем забыв.

— Так мы еще так... не расписаны.

— И давно?

— Что?

— Не расписаны?..

Сергей Андреевич усмехнулся.

— Да уже больше года.

— А Варя ездила в Москву два месяца назад, — размышляла вслух Екатерина Андреевна. — Не мудрено не поступить... Абитуриентка... Ой, беда!..

— Беда... — Сергей Андреевич счел это юмором. — Ты точно, как Шаляпин, сказала...

— Как Шаляпин... — удивилась Екатерина Андреевна.

— Ну да, — неловко продолжал Сергей Андреевич. — Мейерхольд пригласил его на свой спектакль, спектакль шел на ура, а он все волновался: как Шаляпин?.. А тот сидел, сидел весь спектакль, ни звука не проронил, а потом встал и сказал: «Ой, беда!..» И ушел.

Сергей Андреевич глупо замолк.

— Смех... — Екатерина Андреевна рассердилась. — Постель у вас теперь близко — вот ваша беда...

Сергей Андреевич поднял брови.

— Удивительно! Послушать вас, раньше люди и не жили...

— Не было этого.

— Откуда же все взялись?

— Взялись-то оттуда же, а этого — не было, — упрямо повторила Екатерина Андреевна.

— О чем же тогда во все времена все книги написаны? — с удовольствием уклоняясь от сущности разговора, улыбнулся Сергей Андреевич.

— Вот и написаны, потому что всего этого в каждой жизни было мало. Теперь-то что написано? Теперь уже не пишут, а живут по писаному...

— Мам, а это интереснейшая литературоведческая мысль! Нет, я не смеюсь, правда... — Смейся, не смейся, а сюжет у тебя — банальный. Придется тебе от твоей Наны отказаться.

— С чего бы это?.. — от беспомощности Сергей Андреевич становился слегка нахален. — А как ты ей об этом расскажешь... что она?..

— Тут же прогонит! — сказал Сергей Андреевич словно бы с гордостью. — Только она об этом не узнает никогда.

— Почему же?

— Да потому, что я ей не скажу, — жестко сказал Сергей Андреевич.

— Ты так ее любишь? — изумилась Екатерина Андреевна. — Так сильно?

— Не знаю... — подумав, искренне и печально вздохнул Сергей Андреевич.

— Так боишься ее потерять?

— Очень, — сказал Сергей Андреевич значительно уверенней.

Екатерина Андреевна смотрела на него с болью и нежностью.

— Бедный, бедный мой сын! — снова обняла она его, и он растроганно согласился с нею, тоже припал к ней.

Так они стояли.

— Сережа! Сергей Андреевич! — раздался зычный голос, и к нему присоединился сухонький голосок Ивана Модестовича. — Сережа!

Объятие их распалось. Сергей Андреевич смутился. Екатерина Андреевна поправила свою пышную прическу, как девушка. Но их еще никто не видел.

— Виктор Викторович вернулся, — сказала Екатерина Андреевна.

Суетливый, впереди показался Иван Модестович, увидел их.

— Вот они! — по-детски указывал он поспешавшему, расплывающемуся в улыбке директору и скромно приотстающему корреспонденту.

Со вздохом облегчения, готовно пошел навстречу и Сергей Андреевич.

Они встретились, как друзья детства, как два старых мальчишки... Подталкивая, похлопывая, похохатывая, они зашушукались о чем-то секретном, мгновенно обретя общий язык.

— Кормушки!.. — восклицал Сергей Андреевич. — Как интересно! А далеко они?

— Да недалеко совсем. Все равно тебе некогда... — искренне вздохнул директор.

— Да нет же! Обязательно посмотрю. То, что ты рассказал, необыкновенно остроумно. Прямо сейчас и сходим.

Директор улыбался, польщенный.

— Хоп! — стремительно говорил Сергей Андреевич, все более увлекаясь. — Сейчас Аркадий свое отстреляет — и пошли. Мама! — позвал он. — Вы готовы? А то Вик-Вик не успеет мне кормушки показать...

— Какие еще кормушки! Не успел приехать... — Екатерина Андреевна появилась величественная, плавная, в обновленной тщательной прическе и длинной юбке.

— Мама! Какая ты модная! — восхитился Сергей Андреевич.

Аркадий Ильич, напротив, был не совсем доволен парадностью Екатерины Андреевны.

— А вы ту кофту, с цветами, не могли бы надеть?

— Я могу и отказаться, — сурово сказала Екатерина Андреевна.

— А Зинаида где? — продолжал огорчаться корреспондент.

— К чему этот цирк?

— Умоляю!.. — воздел руки корреспондент.

— Уступи, мам! Снимемся все вместе, — говорил Сергей Андреевич, накидывая джинсовую куртенку. — Я сейчас ее приведу.

— А где моя любовь Клара? — суетился корреспондент.

— Ну, вам бы все в кучу... Летает Клара.

— Клара, Клара! — стал звать Иван Модестович.

— Ты еще цып-цып ее позови... — Екатерина Андреевна была недовольна суетой.

Но тут сын обнял мать за плечи, и она перестала сердиться. Они образовали живописную группу. Зинаида терлась об ногу Сергея Андреевича.

— Она в тебя влюбилась... — гордо заметила Екатерина Андреевна.

— Как кошка, — пошутил сын.

Щелк! Стоп-кадр.

— Дядя Ваня, сюда!

Давно готовый, Иван Модестович приспособился к группе.

— Вик-Вик, сюда! — оживленно командовал обо всем забывший Сергей Андреевич.

— Хватит, — сказала Екатерина Андреевна, и фотография распалась.

— Мам! Я скоро вернусь... — заспешил сын, увлекая директора. В руке у него вдруг оказалось ружье.

— Ружье-то зачем? — удивился директор.

— Так, подержаться... — обаятельно улыбнулся Сергей Андреевич.

— Куда ты? — покорно спросила Екатерина Андреевна.

— Мы скоро... — бормотал на ходу сын, подталкивая вперед директора, словно ведя его под конвоем.

За ними, набегу складывая треногу, поспешал Аркадий Ильич.

— Наконец-то, — сказала Екатерина Андреевна при виде Вари, — я тут с ног без тебя сбилась. А Сергея нет.

— Где же он? — удивилась Варя.

— Не приехал еще. Ты не поражена?

— Я знаю, что он приехал.

— Откуда же ты знаешь? Ты его видела?..

Варя открыла было рот и закрыла. Лицо ее опустело.

— Что молчишь, видела или не видела?

Лицо Вари выразило муку.

— Ну?

— Как же я могла его видеть, если он еще не приехал? — сказала она криво.

— А может, он к тебе приехал, а не ко мне?

Варя вспыхнула.

— И ты его у себя прячешь?..

— Что вы!.. — воскликнула Варя. — Я этого не стану делать.

— А что, была такая возможность?..

— Екатерина Андреевна... — Варя подобралась. — Вы не хотите, чтобы я видела Сергея? Так я уйду.

— Чего мне не хотеть, когда ты его уже видела? Подстерегла.

— Я не стерегла! — Варя повернулась уходить.

— Стой. Обидчивая больно... А я не обидчивая? Ладно, не стерегла — случайно встретила, знаю.

Варя остановилась.

— Какие таинственные... Ты кого избегаешь-то? Его, меня, нас вместе?..

— По очереди, — усмехнулась Варя.

— Хм. Хорошо хоть, не врешь. Ишь, как ты его покрываешь!..

— Екатерина Андреевна... я лучше поеду, — устало и несчастно сказала Варя. — Я не совсем понимаю, что здесь происходит и куда вы спрятали своего сына, но понимаю, что я здесь лишняя. Мне этого объяснения достаточно.

— Вон как. Раненая лань... Стой! А в Москве вы тоже случайно встретились?

— В Москве?..

— Ты-то что удивляешься? Это я должна удивляться... Я и удивлена. Можно сказать, громом поражена.

— Вам... Сережа сказал?.. — Варя испугалась и обрадовалась.

— Не ты же. Ты мне сказала, что не видела его в Москве.

— Я так не сказала. Я сказала: не искала.

— Тонкости... Как же ты нашла его?

— А этого он вам не сказал?.. — Радость так же быстро схлынула с ее лица, как пришла.

— Сказал... Только я хотела бы и от тебя услышать.

— Встретила случайно. — Лицо Вари тут же расцветало от надежды, точнее сказать, рассветало. — На почтамте.

— Ребеночка сделали тоже случайно?

— Он вам и это сказал? — возликовала Варя.

— Что ж такого... Мать все-таки. Куда прятаться? Еще месяца два пройдет — уже не спрячешь...

— Он вам... сам сказал?!.. — словно все еще не веря, а на самом деле так сразу и поверив, повторяла Варя.

— Сам... — помедлив и потупившись, сказала Екатерина Андреевна. — Как же он еще мог сказать, как не сам?..

— Ой!.. — Варя прижимала тыльные стороны рук к горящим от счастья щекам. — Неужели правда?

— Помоги же! — обжегшись о кастрюлю, в сердцах сказала Екатерина Андреевна.

Варя схватилась за голые ручки.

— Вон тряпка! Обожжешься, дура!..

— Ничего! Совсем не горячо...

Сергей Андреевич, хищно крадучись, раздвигает кусты.

— Тише вы! Что вы там топчетесь, как кабан... — зло шепчет он просунувшемуся за ним, запыхавшемуся корреспонденту.

Перед ними небольшая поляна.

— Стойте здесь и не дышите. И не думайте щелкать, пока не выстрелю... Я зайду с той стороны. — И он нырнул в чащу.

Шаг его бесшумен, в нем виден охотник. Глаза его горят. Мы еще не видели его таким живым...

Раздался длинный, витой свист. Сергей Андреевич принял ружье на изготовку, с ненавистью поглядывая напротив: корреспондент просунул-таки свой телеобъектив...

На поляну выскочила и замерла косуля.... Сергей Андреевич вскинул ружье...

Щелк. Стоп-кадр: приближенное телеобъективом, резкое, нацеленное, ловкое лицо Сергея Андреевича.

Следом выскочил, ломая кусты, директор и замер над косулей.

Вышел Сергей Андреевич, счастливо улыбаясь.

Вышел Аркадий, как младшеклассник, довольный доверием старшеклассников.

— Ты что же наделал? — сказал директор. Вид у него был подстрелянный.

— А что? — с невинным видом спросил Сергей Андреевич. — Сам же говорил, что не хватает угодий, пора отстреливать...

— Да, но... Не так же, нет! — директору не хватало слов. — Это же убийство!

— Отдадим матери, ей нечем кормить ораву...

— Ах, вот что, ты из хозяйственных соображений... — язвительно сказал директор.

— Так ты же чиновник, ты бы без собственной подписи себе не позволил...

Мрачный директор, недоумевающий Аркадий, ироничный и уверенный в директоре Сергей Андреевич...

Екатерина Андреевна и Варя продолжали хозяйничать. Со стороны это выглядело так мирно, словно они уже невестка и свекровь.

— Честно говоря, — болтала Варя, — я не то, чтобы не поступила, я ведь и не поступала...

— Как так? — насторожилась Екатерина Андреевна. — Из-за Сергея?

— Да нет, он тут ни при чем. Я его еще тогда и не встретила. Не понравилось там мне все. Я сама себе не понравилась... Здесь мы живем однообразно, но сами. А там — все, как один. Все встают в одну очередь за одним и тем же, все в метро едут, все в институт поступают... И не сомневаются, что им нужно то же, что и другому. А мне это вдруг непонятно стало.

— А ты индивидуалистка, — усмехнулась Екатерина Андреевна. — Это преодолеть нужно было. Учиться ведь все равно надо.

— Для чего преодолевать? Если бы у меня цель настоящая была — тогда понятно. А так — чтобы быть не хуже других, потому что все так делают? Для этого — учиться, выходить замуж, служить?.. Преодолевать надо лень, страх, усталость — но не себя. Себя преодолевать как раз и не надо.

Екатерина Андреевна слушала задумчиво. Раздался далекий выстрел, она рассеянно посмотрела поверх. Варя и не слышала...

— Это я и поняла. А когда Сережу вдруг встретила, совсем все стало правильно и легко. Он меня поддержал. Даже восхищался моей самостоятельностью. Конечно, у него там дело, призвание. Но ему так одиноко в Москве... Он так радовался, когда меня встретил, как ребенок. Даже Москва другой для меня стала — как на картине «Грачи прилетели»...

Екатерина Андреевна неподвижно смотрит в одну точку.

— А что он про ребеночка тебе сказал?

— Ничего пока не сказал... — трезвея, ответила Варя. — Сказал, надо поговорить... Вы не думайте, я не такая дура, я знаю, что это значит. Утром еще думала: он вас боится... Обрадовалась, что он вам все рассказал. Только так будто еще хуже, раз он меня любит, раз все по-доброму... Я знаю, как это все ему некстати, и, конечно, сделаю, как ему лучше: теперь все делают... только жалко. Ребеночек-то такой правильный!

— Правильный?..

— Ну да. Так он сам пришел, словно хотел, словно искал, к кому, и подыскал, и поверил... Я правда это знаю. Знаю, какой он хороший и добрый, и красивый, и здоровый...

— Он?

— Точно он.

Екатерина Андреевна снова задумалась, прикрыла на секунду глаза...

...Березовая весенняя роща, солнышко, яростно щебечет птичка. На пригорке, на расстеленной плащ-палатке сидит еще молодая красивая Екатерина Андреевна в военной форме. Положив ей голову на колени, с сухой травинкой в белых зубах, лежит навзничь лейтенант: рука у него в гипсе, в глазах отражаются облачка. Екатерина Андреевна теребит его есенинские кудри.

— А если у тебя дите будет? — говорит лейтенант.

— Сам ты дите...

— Мамочка!.. — смеется лейтенант, обнимая ее. Екатерина Андреевна прикрывает глаза...

...И открывает их.

Видит кузин, о чем-то шепчущихся с Варей. Как дети, они сразу знакомы. Варя им что-то говорит — они таращатся восторженно. У Вари такое же лицо: почти ровесница, ребенок...

— Варя! — позвала Екатерина Андреевна. Та увлеклась и не слышала ее. — Варя!

Кузины подтолкнули Варю локтем, устрашающим кивком... По-детски смутившись, Варя поспешила к Екатерине Андреевне.

— Варенька, я тебя, знаешь, что попрошу?.. — вкрадчиво сказала та. — Только ты послушайся меня, сделай так...

— Что? — настораживается Варя.

— Обещай. Да не бойся ты, дура, ничего плохого!..

— Обещаю, — веселеет Варя.

— Они сейчас уже вернутся... так я тебя спрячу.

— Как это — спрячете?

— Очень просто, в сарай. Там у меня сена еще полно, мягко. И твой крестник там, скучно не будет.

— Какой крестник?.. — Варя смотрит на Екатерину Андреевну испуганно.

— Волчонок... — Екатерина Андреевна несколько сомнамбулична. Ловит Варин взгляд, отряхивается и улыбается.

— Ну, чего испугалась? Я хочу без тебя с Сережей поговорить. Потом тебя выпущу. Ну? Ты же уже обещала...

— Ладно, — рассмеялась Варя.

III. Вечер

Во дворе Екатерины Андреевны кипит жизнь. Сергей Андреевич с директором кончают разделывать косулю. Корреспондент гордится своим детищем, самодельным мангалом: поправляет валящийся набок кирпич, раздувает огонь дырявым сиденьем от стула. Иван Модестович строгает прутик-шампур. Девицы режут лук — плачут и смеются. Из баньки уже валит дымок: там Харитоныч.

Во двор въезжает мотоцикл, на нем милиционер.

— Я же говорил, что Степанов уже едет...— вполголоса, кисло усмехаясь, говорит директор Сергею Андреевичу. — У него нюх собачий.

— День добрый, товарищи! — провозглашает Степанов. — Или, можно сказать, — он посмотрел на большие, переделанные из карманных, часы — почти вечер.... С возвращеньицем вас, Сергей Андреевич...

— Здра жла, тва стрна! — отсалютовал у баньки Харитонов.

Степанов махнул на него рукой.

— Слышали выстрелы, Виктор Викторович? — осведомился он полушепотом, склонившись над освежеванной косулей.

— Слышал, — сказал директор.

— Не браконьеры ли балуют?

— Вы меня спрашиваете? Это я у вас спрашиваю! У вас под носом косуль стреляют.

— Немедленно беру след, товарищ директор!

Степанов резво повернулся к мотоциклу.

— Вот что. — Слова трудно идут у директора, словно ему противно. — Косулю подстрелил я. Видите, нас какая орава? Надо было помочь Екатерине Андреевне.

Степанов кивнул, одобряя.

— И вот что, — так же размеренно, недовольный собой, продолжал директор. — Сами понимаете, Екатерина Андреевна не одобрила бы такой помощи. Я прошу вас лично поддержать нашу версию о задержке браконьера и реквизиции туши...

— Ясно.

— Чтобы вам все было ясно, у меня есть по этому поводу заполненная по всей форме лицензия. Я вам ее сдам.

— Так точно! Завтра же отправляю рапорт! По месту работы и жительства задержанного! — вдруг выпалил он на весь двор, вращая глазами в сторону вышедшей на крыльцо Екатерины Андреевны. — Здра жла, Екатерина Андреевна!

— Здравствуйте, любезный. Сережа! Ты можешь оторваться на минутку?

— Иду, мама!

— Во-первых, — сказала Екатерина Андреевна, — не давайте Ивану Модестовичу ни капли, как бы он ни просил.

— Мам, но у нас ничего нет...

— Как бы он ни просил... Ему нельзя ни грамма. А во-вторых...

— Да, мама?

— Сядь, посиди со мною, Сереженька. Хоть сейчас нам никто не помешает, пока они там «мангалят». Как сказал этот фотограф? «Помангалим»?....

— Ты устала, мама?

— Давит что-то. Гроза будет. А устала я от одиночества и от невозможности побыть одной. Все время либо нет тебя, либо кто-нибудь чужой. Вот ты и приехал...

— Да ты не огорчайся так, мам!.. Это первый день всегда такой. А завтра...

— А послезавтра — отвальная?

— Мама... Ну, как ты не понимаешь?.. Вот только защищусь, я на месяц приеду!

— Не приедешь. На месяц ты с Наной на юг поедешь...

— Ну мам, что ты!.. Хочешь, я с нею сюда приеду? — не вполне уверенно сказал Сергей Андреевич. — Она мечтает с тобой познакомиться...

— Нет уж. Ты с ней не приезжай.

Согласие повергло бы его в неловкое состояние, а отказ — позволил обидеться.

— Да она и не поедет, — добавила Екатерина Андреевна.

— Почему? — по-детски протянул Сергей Андреевич.

— Не пойму я тебя... — грустно усмехнувшись, сказала Екатерина Андреевна.— Знаешь, я вдруг вспомнила... Ты когда в первый класс пошел, тебя там курить научили. И вот я тебя раз застала, что ты у меня папиросу утащил. Расстроилась я страшно, возраст у меня еще такой был, с Иваном Модестовичем мы не ладили, я все думала, что безотцовщина на тебе скажется... В общем, досталось тебе ужасно. Кажется, я даже тебя поколотила. А потом мы обнялись, и оба разревелись. Поплакали, и так хорошо обоим стало... Ты меня все обнимал и целовал как-то исступленно...— Екатерина Андреевна растрогалась от воспоминаний почти до слез. Сергей Андреевич тоже умилился, припал к ее руке, и она прижала его голову к груди. — Господи! И ничего больше не надо — только прикоснуться к родному тельцу... Старая дура! Все забываю... Я что тебя позвала? Я решила тебе фотографию твоего отца подарить... А то мало ли что, а Иван Модестович и задевать может. Я ведь тебе про отца никогда ничего не рассказывала... — Она достала из-под книги положенную туда, видно, перед приходом Сергея Андреевича, знакомую уже нам фотографию и разгладила ее. — Вот.

Сергей Андреевич пытался сделать приличествующее случаю лицо. Он был растроган, но фотография ему ничего не говорила.

— Странно, что ты никогда меня и не спрашивал... Когда Ивана Модестовича сослали и я поехала сюда за ним, то надеялась, что он станет за отца... Но ты сразу знал, что он не твой отец, и Иван Модестович проговаривался... Он здесь моложе тебя.... — улыбнулась Екатерина Андреевна, кивнув на карточку.

— Он погиб? — спросил Сергей Андреевич, картонно держа ее перед собой.

— Нет. Я про него с тех пор ничего не знаю. Он был с Вологодчины, наверно, туда и вернулся... Мне ведь ничего от него надо не было. Я вдвое старше его была.... Потом как-то видела его портрет в газете: он стал каким-то чемпионом по боксу. Но и это уже давно было.

— По боксу?.. — ухмыльнулся Сергей Андреевич.

— Да, я помню, он еще тогда мечтал стать боксером. Совсем ведь ребенок был. Его доставили с простреленной рукой, хирург у нас тогда такой мясник был, сказал, что руку отрежут, а какой же боксер без руки — он и сиганул в окно. Да ловкий был, как обезьяна, не разбился. Потом у него горячка случилась, после сотрясения. Вот я и дежурила. Выходит, руку себе спас таким образом и чемпионом стал — Мересьев своего рода... Он все мячик потом жал, как гипс сняли. Даже спал с мячиком. Тебе неинтересно?

— Очень интересно...

— Спрячь карточку, — Екатерина Андреевна рассердилась. — Я ведь тебе не просто сентименты развожу. Я ведь тоже ребенка не хотела. Я вообще не любила ни детей, ни мужчин. А вышло, что тебя одного и любила, да вот с Иваном Модестовичем всю жизнь пронянчилась, и вот боксера этого пожалела — вот и вся жизнь. А ты все не понимаешь или вид делаешь?.. Такой и есть, я не досказала: тогда с папиросами... отрыдали мы, я закурила, а ты и решил, что теперь все в порядке, и не то чтобы хоть что-нибудь понял, а прямо так и сказал мне сквозь слезы и поцелуи: мама, дай и мне папироску. Ну, хоть одну затяжечку, в последний раз!.. — Екатерина Андреевна рассмеялась. — Было тебе восемь, а теперь — тридцать.

Сергей Андреевич полез за сигаретами.

— Вот-вот! А я тогда и бросила...

Сергей Андреевич тоже рассмеялся и сунул сигарету обратно в карман.

— Нет, ты все-таки делаешь вид, не можешь ты не понимать, о чем я говорю! Ты же детский врач, в конце концов! Ты же сам мне сегодня рассказывал, как три ночи из больницы не выходил, с мальчишкой возился, пока не выходил...

— Но это же совсем другое дело, мама! Это пусть в газетах пишут о борьбе за жизнь человека, а мы — за свое дело боремся. И я не считаю неблагородным признаться, что если бы не такой интересный случай, я бы не сидел у этой кроватки. Это не значит, что я мальчика не жалел. Только мои чувства здесь ни при чем — важно, что он выжил, а я оказался прав в диагнозе и лечении... На первом курсе я никак не мог поверить, что гинеколог может жениться... А ведь женятся и любовниц имеют!

— Странно, как у тебя в голове все разлучено друг с другом... Ты и твое дело, ты и твоя любовь. Будто это вне тебя, а не в тебе. И не у одного тебя... — Екатерина Андреевна задумалась. — Сейчас все про природу трубят, про охрану среды. Будто это что-то такое снаружи нас гибнет, а не мы сами... Вот пока не поймут, что все это в нас гибнет, что это мы сами больны, а не посторонняя нам рыба, все это и будут одни слова...

— Это замечательная мораль, мама, — кивнул Сергей Андреевич. — Но это не совсем то же самое, о чем мы говорили...

— То же. То же самое. Человек — тоже природа. Мораль в человеке и есть то, что в нем равно природе...

— Какая ты умная у меня, мама! — восхитился Сергей Андреевич, пробуя ее обнять.

— Это не ум! — рассердилась Екатерина Андреевна.

— Сережа! Сергей Андреевич!.. — звали со двора.

Дверь приотворилась и просунулся корреспондент:

— Екатерина Андреевна... У нас все готово!

Сергей Андреевич растерялся и замешкался.

— Иди, Сережа, — вздохнула Екатерина Андреевна. — Ничего, ничего, ступай. Поседуй с людьми на самом деле умными...

— Мама!.. — взмолился Сергей Андреевич

— Не сердись... — она поцеловала его в лоб. — Прости меня. Иди. Я потом приду...

И Сергей Андреевич вышел с облегчением.

Екатерина Андреевна услышала возбужденные голоса, глянула в окно и увидела расположившуюся вкруг мангала компанию: Степанов был уже тут, и Харитоныч, и Иван Модестович, конечно. Но что ее совсем возмутило, это Таня и Тоня — они тоже примостились на один чурбачок, таким тесным столбиком, как попугайчики-неразлучники...

— Таня, Тоня! — крикнула Екатерина Андреевна, распахнув окно. — Берите по куску мяса и марш отсюда! Чтобы я вас здесь не видела!..

— А правда, Степанов, что в Репове кого-то живьем сожгли? — спросил директор, разливая.

— И ничего подобного! Никаких происшествий не наблюдалось. Я там вчера как раз был. У одной бабы, Уколова Нюра, что в сельпо работает, курятник было загорелся. Его тут же одним ведром и потушили. Так она решила, что это поджог, что это одна высланная, которую она подозревала в связи со своим мужиком, подожгла. Ну, Уколова на весь поселок разнесла, что зарубит ее. Из этого и вышло, что кто-то сгорел. — Степанов вгрызся в новый кусок мяса.

— Здесь человек сгорел... Стихи Фета, — туманно сказал Иван Модестович.

— Да, следствие наоборот: доказать, что ничего не произошло. Российский детектив, — сказал Сергей Андреевич. — А вы, Аркадий, не были еще в Репове?

— Нет, а что?

— То есть как что? — всполошился Иван Модестович. — Это же будущий град Китеж! Стариннейший в нашем краю поселок, с оригинальнейшей деревянной архитектурой, четыре церкви, а какие ворота, какие ставни во всех домах!.. И все это буквально через год, после пуска Верхней ГЭС, будет затоплено. Завтра же едем, Аркадий Ильич! Я вам все покажу. Там можно сделать прекрасный альбом по деревянной архитектуре! Хоть что-то сохраним. Благороднейшее дело...

— И девушек тамошних посмотрите... — сказал директор.

— Да, там есть кадры, — усмехнулся Сергей Андреевич.

— Как кадры? Какие кадры? — оживился корреспондент.

— Это же сто первый километр! — пояснил Степанов. — Девицы там есть.

— Очень, очень любопытно! — загорелся корреспондент, от возбуждения кусая бороду. — Это символ! Старый город, ГЭС, новый путь в жизнь!.. Я еду!

— Отметьте также, дорогой Аркадий, — заметил Сергей Андреевич, — одну любопытную особенность: у вас сто первый километр отчисляется на восток, а у нас, как до Тихого океана дошло, так и вспять: у нас сто первый — на запад...

— Ох-хо-хо-хо-хи-хи! — тоненько, взахлеб, помахав себе ладошкой в рот после глотка, смеялся корреспондент. — Кайф! Кайф!..

Общество действительно уже «поймало кайф»...

Варя растерянно кружила вокруг сарая, словно порываясь уйти и не решаясь. Роль затворницы, на которую она, не подумав, согласилась, ей не нравилась: забыли про нее, что ли?

Совсем решилась уйти, и тут увидела Екатерину Андреевну. Та брела своей тяжелой поступью к сараю в крайней задумчивости, ничего не видела вокруг. Чувствуя, что ее никто наконец не видит, она так постарела, так устала...

Варя отступила за угол сарая. Замешательство ее длилось секунду: она улыбнулась своей идее и шмыгнула в сарай. Волчонок радостно приветствовал ее.

Варя поспешно легла и притворилась спящей.

Дверь скрипнула, рванулся свет.

Екатерина Андреевна в упор разглядывала Варю, как неживую вещь. Мысли ее были тяжелые.

— Не спишь ведь... — сказала она.

Варя старательно не просыпалась.

Старуха не любила сейчас жизнь, не любила и Варю. Не сознавая, зачем ей это, она сняла со стены вожжи и, ухмыльнувшись, выровняла и взвесила их в руке.

Ей хотелось ударить.

Волчонок устраивался у Вари в волосах, как у мамки. Варе было щекотно, она улыбнулась как бы во сне и, как бы так и не проснувшись, обняла, как ребенка...

Екатерина Андреевна выронила вожжи и тихо вышла из сарая с выражением некой решимости на лице.

Варя вышла за нею следом и, в другой задумчивости, побрела в другую сторону...

Общество не сразу заметило приближение Екатерины Андреевны. Оно спорило об абстракционизме.

— Я все-таки не понимаю, — важно сказал Харитоныч, — ну, вот намажут, а что это все значит?.. Ведь если только мазня — их бы еще больше было, каждый бы доллары получал...

— Вот видите! — воскликнул Аркадий Ильич. — Даже в таком рассуждении появляется здравое зерно. Хотя бы не огульность... В том-то и дело, что не просто мазня, а по весьма-весьма непростым законам живописи. Они достигают определенного эффекта равновесия и экспрессии, их композиции бывают просто приятны для глаза, в конце концов, красивы...

— У нас там в Репове объявился один такой, из новеньких... Требовал освободить его от работ. Я сам ходил смотреть, чтобы разобраться. Нет, я в этом ничего не нахожу.

— Что ты понимаешь! — сказал Иван Модестович. — Ты и слов-то таких не знаешь, как «экспрессия, композиция». Я сам не сторонник абстрактной живописи, но считаю, что суд вправе выносить только специалист.

— Вот так и плодят шарлатанов, такими рассуждениями, — вклинилась Екатерина Андреевна. — Порядочный человек никак не может понять, что жулик возьмется за то, за что он сам браться не будет...

Иван Модестович поперхнулся, все замолкли. Тихо ушел к своей баньке Харитоныч. Директор первым догадался и почтительно уступил ей чурбак.

— Просим, Екатерина Андреевна... У нас бастурма, Аркадий Ильич — шеф-повар...

— Спасибо, голубчик. Присяду на минутку...

— Я и говорю, Екатерина Андреевна, — сказал обрадовавшийся неожиданной поддержке Степанов, — понятно должно быть, что человек делает. Ты докажи свое искусство, а потом уже себе позволь... Мы же ему предлагали работу в клубе — отказался, не может.

— Кстати, — сказал корреспондент, — искусство не только должно быть понятно — оно должно быть еще и пóнято.

— Ну, это что в лоб, что по лбу... — опять врезала Екатерина Андреевна. — Чтобы быть пóнятым, оно должно быть таким, чтобы его можно было понять. А то все боятся сказать, что ничего не понимают и расхваливают — голый наряд короля...

Корреспондент посмотрел на Екатерину Андреевну и не рискнул спорить.

— Но, мама... — пытался поддержать его Сергей Андреевич. — Не все — передвижники, МХАТ да «Лебединое озеро». Может же быть и еще что-нибудь...

— Может-то может, да только лучше оно от одного лишь права быть не станет. А «Лебединое озеро», что, разве хуже стало?

— Мы, Катенька... у нас отчего спор зашел... — попробовал все уладить Иван Модестович. — О нашем граде Китеже... Что губим мы природу этой ГЭС — и лес, и архитектуру... и рыб, и дичь...

— Дичь... Это и есть дичь, дикость, как мы живем... Вам бы все романтику, Иван Модестович. А люди устали так жить. Почему одни будут с газом, электричеством, ванной и унитазом — а мы нет? Все хотят. Пока что вы дичь истребляете, а не ГЭС....

— Ну, Екатерина Андреевна, ты сегодня не в духе...

— А вы уже выпили и молчали бы. Шли бы спать.

— Мама... — погладил ее по руке Сергей Андреевич. Тут, все разряжая, появился Харитоныч.

— Товарищи, пар — я такого пара еще не видел! Прошу! Все радостно оживились, стали подниматься.

— Сережа... Проводи меня немного... — отсутствующе глядя, сказала Екатерина Андреевна.

— Конечно, мама... — с подчеркнутой готовностью сказал Сергей Андреевич, подавая ей руку. — Вы идите, я скоро приду... — отпустил он компанию.

— А вы куда, Иван Модестович? — устало сказала Екатерина Андреевна. — Ну, выпили... Но париться-то вам совсем нельзя.

Иван Модестович посмотрел на нее с ненавистью и отчаянием.

— Что ж ты не проследил, чтобы Иван Модестович не пил? — как-то даже без упрека спросила Екатерина Андреевна.

— А я, мама, не успел. Я пришел, он уже выпил. Да ты не волнуйся, он не много выпил.

— Косулю, можно сказать, ручную, убили... — так же ровно, словно не слушая, говорила Екатерина Андреевна.

— Но, мама... мы же...

— Она у меня полгода жила, с тех пор далеко и не уходила. Я на шкуре свой шов узнала...

Сергею Андреевичу стало не по себе.

— Но это же не мы!.. — он осекся. Екатерина Андреевна вдруг повернулась к нему, взяла за плечи и так прямо заглянула в него.

— Не вы... — Екатерина Андреевна побелела. — Ты и убил. Тебя бы судить надо.

— Ну, мать, ты уж слишком, — ледяно сказал сын.

Екатерина Андреевна сникла.

— Зачем ты приехал?..

— Мам...

— Ты ведь не ко мне приехал, не ради меня...

— Мама, что ты говоришь...

— Сережа... Я же тебя меньше любить не стану. Это раньше я могла тебя наказать за вранье. А теперь — чего ты боишься?.. Ты не ко мне прилетел — ты ради дельца своего прилетел...

Сергей Андреевич молчал.

— Что ж ты молчишь?

— Мам, но это же наше с ней дело!

— Ты хочешь сказать, что не мое. Я согласна. Но и не твое. Ты же не любишь ее. Это ее дело.

— Ладно, что ты хочешь? Чтобы я женился на ней? Но ты сама говоришь, что я не люблю ее.

— В наше время этого было достаточно, чтобы жениться.

— В ваше время... Целый век ушел на доказательство того, что жениться можно только по любви.

— Вот вы и разучились любить, а научились доказывать... И Нану свою ты не любишь. Тебе лестно быть с ней, а с Варей не лестно. Вот и все.

— Мама...

— Где была твоя Нана, когда Варя жила у тебя? На гастролях? В Крыму?.. И она тебя не любит. Не можете вы любить, потому что никогда правды не говорите.

— Что тебе от меня надо?

— Чтобы ты не морочил Варе голову и сказал ей всю правду.

— А есть такая вся правда? — взвился Сергей Андреевич. — Вот я ей сейчас все выложу — она либо руки на себя наложит, либо нажрется какой-нибудь дряни для выкидыша, либо ее ковырнут здесь на всю жизнь... Это — правда?.. Я, со своим коварством, хотя бы гарантировал ей... способность рожать. Она молода, у нее все впереди. Может, в моей лжи больше правды!

— Я отстала, но способность рожать ты ей гарантировать не можешь. Ты можешь обеспечить качество операции — но ты разрушаешь качество жизни. Правда — есть. Это жизнь. От нее умирают или живут. Но не устраиваются в ней. Я против обезболивания.

— Ну, знаешь, мама... Все-таки, что бы ты хотела?

— Чтобы ты ей все сказал как есть.

— Не скажу. Я не считаю это правильным.

(Они оба не видели Варю, и Варя до последнего момента их не видела, бредя задумчиво и бесцельно. Но вдруг увидела, услышала и, прежде чем поняла, отпрянула за угол.)

— Ну, а если я скажу, что хотела бы иметь внука? Что мне не много осталось жить?

— Это запрещенный прием, мама.

— Кто запретил? Кто запретил мне хотеть этого? Твоя Нана не станет рожать...

— Почему это?

— Чтобы голос не сел... — вредно говорит Екатерина Андреевна. — Потому что ты ей не так лестен, как она тебе. Ей другого надо!

— Мать! — Екатерина Андреевна зажмуривается, как от удара. — Я люблю ее!

— Сереженька, милый, прости! Я обезумела... Ты прав, я сама не знаю, как лучше. У меня нет прав... Но ведь не обязательно жениться — ты мог бы признать Вариного сына, помогать ей...

Сергей Андреевич рассмеялся.

— Да она никогда не согласится на это.

— Не согласится? — сказала Екатерина Андреевна. — Откуда ты знаешь? Ты предложил ей это?

— Даже и предлагать не буду. Это ханжество похуже... — он не договаривает.

— А что, если я ей сама скажу?.. — отсутствующе сказала Екатерина Андреевна.

(Варя пряталась за углом.)

— Нет! — испугался Сергей Андреевич. — Ты этого не сделаешь!

— Если это сделаешь ты.

— Мама! Умоляю... Ну, потерпи ты... Дай нам самим... Что же это! Господи, черт! — взвыл Сергей Андреевич.

— Сережа, милый... — вдруг ослабела Екатерина Андреевна. — Обними меня! Прости старую.. Лезу, мешаю всем жить... Тебе, ей... твоей Нане...

— Ну, что ты, что ты, мама... — умиротворяется, слегка обнимая, сын.

Расстроенный Сергей Андреевич медленно побрел в сторону бани. Увидел Ивана Модестовича, в тоскливом одиночестве мыкавшегося по двору, и повернул вбок, обходя двор кромкой леса.

Так он шел, углубленный, шевеля губами, сбивая лопухи. Вдруг кто-то преградил ему путь.

— Варя?! — вздрогнул он, остановившись.

— Что ты так испугался? — усмехнулась Варя. — Опять не ожидал меня увидеть? Вро-

де бы не удивительно — ты же из-за меня приехал...

— Слушай! — голос Сергея Андреевича сорвался. — Я тебе хотел сказать... Перестань впутывать мою мать в наши отношения. Что за манера такая в конце концов — всех делать участниками своей жизни?..

— Ты что? Ты о чем? — удивилась Варя. — Это не моя была затея... Она меня сама попросила спрятаться в сарай...

— Какой еще сарай? От кого ты пряталась?

— От тебя.

— Так... Это еще что за детектив! — Сергей Андреевич воспользовался возможностью разгневаться.— Что это за сговор за моей спиной?.. Шепот, шушуканье... Может, ты сначала объяснишь мне...

Варя обиделась и перебила:

— Это ты мне объясни, кто такая «твоя Нана»?..

— Нана?... — Сергей Андреевич опешил. — Так тебе мать сказала? Когда же вы успели?..

— Я думала, она забыла про меня... — сильно смутившись, залепетала Варя.— Я вышла из сарая и пошла ее искать... Вдруг слышу, вы разговариваете... Слышу, обо мне... Я хотела уйти...

— Ну, раз ты слышала, — Сергей Андреевич смертельно побледнел. — То и прекрасно. Я согласен на все. Но выяснять нам больше нечего...

— Какой жертвенный... — Варя не все понимала, но была оскорблена. — Что я от тебя такого требовала, что ты согласен?..

— Ты же все слышала! — сорвался Сергей Андреевич. — Что тебе еще надо?! Чтобы я умер?..

— Что с тобой? Что я слышала? — изумлялась и ожесточалась Варя. — Я не желаю разговаривать в таком тоне...

— Ишь ты, в таком тоне... — издевательски процедил Сергей Андреевич. — Прятаться, подслушивать — хороший тон...

— Я не подслушивала! — возмутилась Варя. — Возьми себя в руки!..

— В руки, в руки!.. — грубо передразнил Сергей Андреевич. — Может, наложить на себя руки?.. — Он истерически рассмеялся, будто всхлипнул, и неуклюже, коряво побежал.

— Сережа! — позвала, испугавшись, Варя. И Сергей Андреевич побежал быстрее и уверенней.

На день опускался вечер, откуда-то нагнало облаков, и они мчались там, перегоняя друг друга, а внизу как-то особенно стихло.

Екатерина Андреевна подошла к тому же сараю, и губы ее шевелились.

Скулил волчонок.

Екатерина Андреевна распахнула дверь в сарай. Из темноты, по-щенячьи извиваясь, тут же выполз волчонок и стал лизать ей руки.

— Варя... — робко позвала Екатерина Андреевна.

Пустота.

— Господи! — запричитала Екатерина Андреевна. — Она же обиделась. Ни на что не гожусь — жизнь всем портить гожусь. Всем, всем только мешаю. Прав Сережа. Лишняя я. Устарела я. Не должна я больше жить. Не могу. Совсем уже не могу. И все жива. Господи!..

Екатерина Андреевна тяжело пошла к дому, за ней вился волчонок. Опять, когда ее никто не видел, она еще постарела, будто шли в этот день не часы, а годы...

По двору, сумрачный, кружил Иван Модестович.

— Катенька, можно я тоже в баньку пойду?.. — жалобно, как ребенок, как у ног — волчонок, скулил он.

— Что это ты такой послушный? Шел бы, не спрашиваясь.

— Директор не пустил.

Екатерина Андреевна чуть удивилась.

— Правильно сделал. — Екатерина Андреевна направилась к движку. Движок почихал и завелся.

Ломясь, как лось, сквозь чащу, растерзанный, злосчастный, Сергей Андреевич выбегает на берег реки и останавливается, еле дыша.

— Вот... — говорит он. И обессиленный опускается на песок. — Все.

Он закрывает глаза: последние, отчаянные мысли разглаживают его лицо. Ему страшно.

— Это — конец, — шепчет он.

Но — пот и слезы просыхают, дыхание выравнивается. Он садится. Смотрит с удивлением на широкую воду. Усмехается.

— Плаваю я хорошо... — усмехается он. — Отравиться я не могу, потому что успею найти противоядие... Ружье в этой пьесе уже стреляло... Господи! — в глубоком отчаянии восклицает он. — Что делать?..

Делать нечего. Он входит в баню...

— Ого-го-го! Огогогого!! Сюда, Сергей Андреевич! Веничек...

Общество расположилось на полка́х так: на самом верху, порхая под потолком, Харитоныч (стоя на лавке), чуть пониже (сидя на лавке) Степанов, на верхнем полке — директор, ступенькой ниже — корреспондент.

— Ох!.. — вздохнул Сергей Андреевич, и лицо его просветлело. — Хорошо... Господи, как хорошо! Каждый раз не верю, что такое счастье... И каждый раз — оказывается. Казалось, позавчера всего парился. И — опять хорошо, — приговаривал он, медленно поднимаясь по ступеням. — О-ох!..

— Позавчера? — откликнулся Степанов. — Неужели в Москве еще парятся?..

— Еще как! — рассмеялся корреспондент столь наивному удивлению.

— Я думал, это только у нас в глуши, вроде пережиток...

— Пережиток! Да это сейчас самая мода! Сауна — финская баня — по всему миру... Все высшее общество теперь парится.

— Финна баня губит, — отозвался из-под потолка Харитоныч.

— Финна?

— Пословица такая.

— Слышал, Харитоныч, — сказал Степанов. — Ты высшее общество! Вон куда забрался, под самый потолок!

— А чего финны так париться-то любят?

— Кровь холодная.

— Финна — баня губит, ха-ха! А хохла — сало...

— А русского?

— Русского известно что. Она, стервь мутноглазая...

— Чеха — пиво!

— Интересно, что англичанина губит?..

— Американца, известно, жвачка.

— Англичанина-то? Туман...

— Пар! У англичан пар холодный...

— Кайф! Кайф!.. — хохотал, хлопая себя по груди, корреспондент.

Так они перехохатывались и перегугукивались под шлеп веников.

Варя выбежала, прорвавшись сквозь ту же чащу, на берег, где только что предавался самоубийственным мыслям Сергей.

Его не было.

Медленно она побрела назад...

— Что характерно, — говорит корреспондент, кусая бороду, — для Токио... это что полицейские там в часы пик меняются через каждые полчаса, чтобы забежать к себе в участок и вдохнуть немного кислорода из баллона.

— Маркс все-таки жил в девятнадцатом веке, — сказал Сергей Андреевич, — а вот что Мальтус создал свою теорию еще в восемнадцатом — поверить невозможно. Чистый воздух, рощи, птицы, редкие села, экипажи, маскарады, а он — о перенаселении.

— Хорошо, что я не в Японии служу, — сказал Степанов.

Корреспондент захохотал.

— Степанов, как всегда, в корень...

— Да, корень у него... — отозвался Харитоныч.

— Любопытно, — продолжал, нахлестываясь, директор, — что мы сейчас рассуждаем, как твой Мальтус: беседуем об ужасах цивилизации в заповеднике, где у нас по сто километров...

— На одного квадратного человека... — подхватил корреспондент.

— Но, может, потому и можем говорить об этом, — сказал Сергей Андреевич.

— Непосредственно здесь, где мы сейчас находимся, у нас повышенная плотность населения... Космическая пустота снаружи и коммунальная плотность внутри... Что ни говори, Россия — заповедная страна!

— С заповедниками — проблема.. — подключился корреспондент. — Вы читали в нашей газете...

— Знаем... «Берегите мужчин!»

— Берегись! — Харитоныч плеснул на каменку.

— А что, эта тема не так смешна, как кажется, — защищал газету корреспондент, — вполне возможно, что приближается новый матриархат.

— Ну, что перенаселение зависит от женщин, — мрачно сострил Сергей Андреевич, — это, кажется, точно.

— Что характерно, — сказал корреспондент, — это я читал по внутреннему ТАССу, ЮНЕСКО сообщило: каждый родившийся сейчас человек отнимает жизнь у трех в 2000-м году...

— Вот-вот, — сказал Сергей Андреевич.

— Экология установила, — сказал директор,— что каждый биологический вид обладает весьма точным, до конца еще не раскрытым аппаратом регуляции своей численности... Это не только миграции или битвы за территорию. Например, если перенаселить, скажем, клетку, мыши начинают умирать просто ни с того, ни с сего. Вскрытия показывают крайне незначительные изменения в печени... Причину смерти объяснить пока не удается.

— Им просто не хочется жить,— сказал Сергей Андреевич.

— Берегись! — Харитоныч плеснул еще.

— Стресс! — пояснил корреспондент.

Уже стемнело, почти ночь. Светятся окна дома. Екатерина Андреевна убитыми движениями накрывает там стол к чаю.

Из темноты на нее смотрит Варя. Наконец, решается и входит.

— Екатерина Андреевна! — говорит она бодрым голосом. — А где Сережа?

— Ты не уехала? — обрадовалась Екатерина Андреевна. — А Сережа в бане.

— В бане?.. — Варя изумилась. — Надо же...

— Я думала, ты не дождалась меня, обиделась, уехала...

— Нет, я не обиделась и не уехала... — Медленно, враскачку цедила Варя. — Екатерина Андреевна!..

— Да, милая...

— Что вы наговорили Сереже?

— Я? Наговорила?.. — Екатерина Андреевна засуетилась и смутилась. — Ничего... — сказала она неуверенно.

— Зачем же вы меня прятали?

— Да по дурости, по старой дурости. Ты прости...

— Все-таки, что вы сказали? Я случайно кое-что слышала, но не все...

— Вот как? Ты слышала... — Екатерина Андреевна совсем потерялась. — Что же ты слышала?

Варя посмотрела на фальшивую растерянность Екатерина Андреевны, которая так непривычно, так неуклюже у нее выходила, посмотрела, будто это она старуха, а Екатерина Андреевна — дитя.

— Впрочем, все это неважно, — сказала она. — Только я вас прошу больше ничего Сереже обо мне не говорить. Вы уж меня простите... Что я вам?.. Не надо...

— Ты с ним говорила? — испугалась Екатерина Андреевна. — Когда? Сейчас? Что он тебе сказал?..

— Он? Ничего. Да вы не волнуйтесь. Просто я теперь все поняла. Он меня не любит — мне этого вполне достаточно.

— Постой, постой... — суетилась Екатерина Андреевна.

— Только вы больше с ним не говорите, пожалуйста. Будто мы с вами ни о чем... Будто меня не было... Не стало. А я исчезну.

У Екатерины Андреевны опустились руки.

— Простите... — и Варя выбежала опрометью в ночь.

Варя растворилась в ночи.

Екатерина Андреевна схватилась за сердце.

— Нет... не верю... Он не решился бы ей сказать... — тихо говорила она никому.

— Варя! Варя! — шепотом звала Екатерина Андреевна, держась за сердце, тихо выползая на крыльцо и опускаясь во двор.

Екатерина Андреевна добрела до сарая-лаборатории.

Зажгла свечу, отперла сейф. Накапала себе в склянку. Выпила и так стояла некоторое время, поджидая.

— Нашла!.. — сказал она про сердце и вздохнула. — Господи! — тут же опомнилась она со страстью. — Что же она слышала?! Варя! Варя-а! — закричала она и выбежала из сарая. — Варя-а...

Как только фигура ее растаяла в темноте, в дверь просунулся Иван Модестович. Увидел распахнутый сейф. Озираясь и трепеща, бросился к склянкам. Стал судорожно рыться. Уронил склянку. Что-то посыпалось и в сейфе. Он рылся и не находил. Наконец он наткнулся на то, что ему было нужно — бутыль стояла на самом виду.

— Нашел... — он отлил себе в мензурку трясущимися руками и выпил.

Задыхаясь, поставил на место бутыль и попытался навести прежний порядок. Но отчаянно трусил. Банка с угрожающей этикеткой «Яд» оказалась запихнутой вглубь...

Варя в это время решительно гребла к тому берегу...

Екатерина Андреевна все искала и звала Варю.

— У-у-у! — вдруг выскочил Иван Модестович, приставив ко лбу пальцы, как рога. — Забодаю, забодаю!

Екатерина Андреевна шарахнулась и, узнав, посмотрела на него с презрением.

— Дурак несчастный! Где ты так нализался?..

Иван Модестович идиотски захохотал и пропал.

Сквозь рваное, быстрое облако выглянула луна и осветила двор.

— Варя... — обращаясь к реке, тихо позвала Екатерина Андреевна.

Варя остановила лодку, посреди реки... Потом решительно стала грести назад.

— Природу совершенно не интересует, — горячо говорил директор, — истинное знание — ее интересует прямое достижение цели. Для птицы земля плоская и все тут! Ей надо взять азимут, а азимут берется на плоскости. И для нас земля всегда была плоская — это чистое умозрение, что она шар...

— Точно так и у крокодилов, — сказал Иван Модестович, примостившийся на нижной ступеньке. Он сидел в кальсонах, шевелил пальцами ног. — У крокодилов считается низкий интеллект, однако он прокладывает к жертве математически идеальную траекторию. Как бы ни петлял человек, убегая, крокодил будет бежать, казалось бы, совершенно в неправильном направлении и ровно изловит его там, где наметил...

— Пожалуй, — снисходительно согласился директор, — возможно, это пример того же рода. Эта способность обеспечивает крокодилу его место в пирамиде жизни...

— Пирамида жизни?.. — удивился Сергей Андреевич. — Какой поэтический термин!

— Но совершенно научный. Примитивно объясняя, это последовательность, в которой все живое поедает друг друга. Скажем, птица поедает жучка — она находится выше его по пирамиде жизни...

(Забавно, что сидя на полках, каждый сообразно своей выносливости, они имитируют своего рода пирамиду...)

Екатерина Андреевна вспомнила о забытой свече и вернулась в «лабораторию».

Она увидела распахнутый сейф и ужаснулась.

— Совсем обезумела, старая... — приговаривала она, ища ключ. Обнаружила на полу склянку... посмотрела на полки...

— Боже...

Она искала на полке яд и не находила.

— Варя!.. — охнула она. И бросилась из сарая.

Мысль о том, что это именно Варя, безукоризненно настигла ее, как крокодил жертву...

Луна окончательно взошла и осветила все своим ядовитым светом. Лохматые, похожие на зверей, рваные тучи пожирали луну и выплевывали. То ли луна мчалась, прорываясь сквозь апокалиптическое столпище облачных чудовищ...

Екатерина Андреевна не нашла, где обычно, лодку. Мгновенно возник у нее образ Вари, увозящей на тот берег склянку с ядом...

Екатерина Андреевна озиралась вокруг — никого.

— Сережа! — шепотом звала она, задыхаясь на бегу.

Перед баней, не вполне осознавая преграду, на которую наткнулась, она остановилась. Чуть отдышалась и нерешительно приотворила дверь в предбанник.

Диспут до того раскалился, что был слышен из парной.

— Обязательно надо человеку, — гремел директор, — верить в какую-то высшую силу! Вот теперь верят в пришельцев из космоса, в более разумную, спасающую нас цивилизацию. Это тот же самый механизм веры...

— Но это научно доказано! — звонко кипятился Иван Модестович. — Как не верить? Баальбекская платформа, восьмивалентный столб, статуи острова Пасхи...

Старуха со стоном зажала уши ладонями, замотала головой, как от наваждения.

— Сережа! — закричала она и забарабанила в дверь. — Сережа!

Перепуганный Сергей Андреевич тут же выскочил, заворачиваясь в простыню.

— Что такое?! — испуганно спросил он.

— Варю... Варю надо спасать! Она пропала!

Сергей Андреевич облегченно рассмеялся.

— Ну, я-то думал...

— Ты не понимаешь. Она украла у меня яд!

— Мама, опять вы с нею за свое... Прятки, подслушивание, яд... Хватит!

— Как можешь ты так говорить!

— Мам, ты успокойся. Я тебя уверяю, ничего с твоей Варей не будет.

— Ты не знаешь, в каком она была состоянии...

— Поверь мне, я не в лучшем, — постыло сказал сын. — Успокойся и не преувеличивай. Иди домой. Могу я наконец домыться! — вспылил он. — С ней-то ничего не будет, а я простужусь! — воззвал он к материнским чувствам и скрылся, решительно и бесповоротно.

— Господи! — простонала старуха. Перед ней опять возникла стена, преодолеть которую женщине не дано.

Она бросилась на пристань, трясла глупую цепь, на которую Харитоныч запирал паром. В отчаянии металась она по парому. Над тем берегом неслась луна.

Варя подошла к освещенному дому. Неистовствовал самовар. Никого.

В сарае тоже никого не было.

Грохнул гром. Волновались звери. Метались волки; топтался олень, держа луну в рогах; вставала на задние лапы, царапая сетку, Зинаида.

Екатерина Андреевна пробовала взломать цепь каким-то сучком. Тот сломался.

Она сбежала с пристани и почувствовала себя плохо.

Медленно добрела до дерева (до того самого, облюбованного ею кедра) и, прислонившись к стволу, медленно сползла на землю. Так сидела, отдыхала.

— Неужто душу живую сгубила?.. — прошептала она.

Сознание ее мутилось.

Звери чуяли, выходили из себя...

Варя быстро и целеустремленно направилась к бане. Она повторяла за Екатериной Андреевной ее путь... И точно так замерла перед дверью, вдруг наткнулась на невидимую преграду. Ей это показалось забавно. Она прислушалась.

— А что вы скажете про фрески в Югославии, — волновался корреспондент, — на которых Христос изображен в летательном аппарате? Там — отчетливая ракета в разрезе, и сопла, и реактивная струя...

— Все в кучу... — сердился директор. — Обыкновенные утки.

— Я в этих пришельцев, конечно, не верю. Но я читал Писание, и там есть довольно странные вещи, вроде бы подтверждающие версию о Христе-космонавте...

Это был голос Сергея Андреевича.

Варя усмехнулась этим словам и побрела от бани прочь.

Екатерина Андреевна сидела у того же дерева. Ей показалось, что подошел Иван Модестович.

— Ну, прощай, Иван Модестович! Правда, я твой век заела? Опоздала для тебя умереть?..

Иван Модестович молчит, и это уже Сергей Андреевич.

— Он говорит, Сережа, что ты меня не просил, чтобы я тебя родила... Так ли это? Разве это наше с тобой дело?..

Сергей Андреевич молчит, и это уже лейтенант, опаленный, в каске, с гипсовой рукой наперевес, как с автоматом.

— Мама! — говорит он.

— ...и Ангелу Лаодикийской церкви напиши... — декламирует Сергей Андреевич.

— Что такое «Лаодикийской»? — спрашивает Харитоныч.

— Сам не знаю, — говорит Сергей Андреевич. — Красиво. Я ведь воспринимаю это просто как стихи.

— Наверно, что-то вроде районного отделения, — сказал Степанов.

Хохот.

— Лаодикийской... А что дальше? — поинтересовался Степанов.

— Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч!

— Что — еще плеснуть? — спросил сверху вконец запарившийся Харитоныч.

— Ох! — смеялся директор. — Ну, плесни! Чтоб погорячее.

Сергей Андреевич обвел взором это странное сооружение из клубов пара и всклокоченных, распаренных лиц.

— Хароныч! — спросил он, усмехнувшись. — А ты не перевез ли нас уже...

— Красиво... — вздохнул корреспондент. — Читайте, пожалуйста, дальше.

— Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих... Это в переводе, — пояснил Сергей Андреевич. — У меня американское издание.

— На самом деле, надо полагать: изблюю... — сказал директор.

— Не перебивайте! — воскликнул расчувствовавшийся корреспондент.

— Ибо ты говоришь: «богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ, и слаб, и наг.

Веры в его словах нет, но хотя бы поэзия крепнет в его голосе..

...И слова эти ложатся уже на двор Екатерины Андреевны, на столпившуюся в ночи природу. Ударил гром.

Завыли волки.

Олень внезапным прыжком перемахнул изгородь. Зинаида навалилась на дверцу и сбила жердину, запиравшую ее.

Тучи, как звериное шествие, проходят мимо луны.

Внизу, как их отражение, странной чередой идут к одинокому кедру волки, олень, Зинаида, две косули...

В этом ряду видится Екатерине Андреевне и склонившаяся к ней Варя.

Мы удаляемся от Екатерины Андреевны, она становится неотличимой от ствола.

Дерево.

— Имеющий ухо да слышит...

— Слышите?... — воскликнул Иван Модестович.

— Что-то произошло... — встревожился Сергей Андреевич. — Вы не чувствовали толчок?.. Как бы землетрясение?

— Гроза... — откликнулся кто-то.

Сергею Андреевичу нехорошо. Пошатываясь, он бредет к выходу. Оборачивается...

Спор мужчин раскалился до предела. Рты раскрываются все более страстно, лица искажены... Молния выхватывает их из мрака. Сергею Андреевичу на секунду кажется, что, рассевшись на полках по принципу «пирамиды пара», они уже поют...

Корреспондент (голосом дьякона): Мегалопо-о-олис при-бли-жа-а-ается!

Директор (потоньше): В Лос-Анджелесе даже не растет шпинат!

Степанов: Корова со стабильной нервной системой дает на 25 процентов больше молока-а-а...

Харитоныч: В Кельне от паров рассыпаются известковые плиты собора-а-а...

Корреспондент: Вода из реки Огайо разъедает железо турбин...

Директор: В Токио засыхают едва расцветшие вишни...

Степанов: Полицейский в центре Нью-Йорка вдыхает сто-олько газов, будто он выкурил 40 сигарет!..

Иван Модестович: Если опустить в автомат монету, в маску поступает соответствующая порция кислорода...

Хором: Аллилуйя, аллилуйя! Аллилуйя, аллилуйя!

Дерево. Вокруг стена ливня.

Под деревом — звери и Варя.

Благодарность кинематографистам

Устный выпуск журнала «Искусство кино» состоялся в Белом зале Дома кино. Во встрече, организованной редакцией журнала для рабочих и служащих 2-го Московского часового завода, приняли участие режиссеры Борис Загряжский и Юрий Норштейн, актрисы Инна Макарова и Наталья Гундарева, писательница Ирина Велембовская, а также юные исполнители главных ролей в фильме В. Меньшова «Розыгрыш» Андрей Гусев и Вадим Харатьян.

Редакция благодарит участников устного выпуска журнала.

Фильмография

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Принцесса на горошине» (по мотивам сказок Ганса-Христиана Андерсена), 9 ч.
Автор сценария Ф. Миронер. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Операторы-постановщики В. Егоров, А. Мачильский. Художник-постановщик О. Кравченя. Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: И. Малышева, А. Подошьян, И. Смоктуновский, А. Фрейндлих, И. Юревич, М. Ливанова, С. Орлова, Ю. Чекулаев, А. Калягин, И. Кваша, В. Зельдин, Е. Стеблов, В. Куприянов, Г. Белозерова, Н. Лавров, И. Шебек.

Киностудия «Ленфильм»

«Ключ без права передачи», 10 ч.
Автор сценария Г. Полонский. Режиссер-постановщик Д. Асанова. Операторы-постановщики Ю. Векслер, Д. Долинин. Художник-постановщик В. Светозаров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор К. Лашков.
Роли исполняют: Е. Проклова, А. Петренко, Л. Федосеева-Шукшина, Л. Малиновская, З. Гердт, Е. Васильева, О. Хроменков, Анвар Асанов, Марина Левтова, Саша Богданов, Андрей Лавриков, Елена Цыплакова, Костя Николаев, Б. Ахмадулина, М. Дудин, Б. Окуджава, Д. Самойлов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Про дракона на балконе, про ребят и самокат», 7 ч.
Режиссер-постановщик Г. Харлан. Оператор-постановщик Л. Пекарский. Художник-постановщик В. Назаров. Композитор А. Журбин. Звукооператор Б. Васько.
Роли исполняют: А. Адоскин, Андрюша Федоров, Марина Иванова, Боря Козубович, Андрюша Роговой, Витя и Вова Роговые, С. Мартинсон, И. Мурзаева, А. Зимина.

«Фитиль» № 173 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Взрослые игры» («Мосфильм»). Автор сценария Л. Корсунский. Режиссер В. Кольцов. Оператор А Климачев. Художник Б. Чеботарев. Роли исполняют: В. Байков, З. Высоковский, Н. Агапова, К. Тегин.
«Бездомная муза» (ЦСДФ). Автор сценария А. Столбов. Режиссер-оператор Г. Голубов.
«Узелки на память» («Киевнаучфильм»). Автор сценария В. Славкин. Режиссер Е. Пружанский. Художник И. Будзь. Оператор А. Гаврилов.

«Фитиль» № 174 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Опасно для жизни» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер Б. Дежкин. Художник А. Винокуров. Оператор М. Попова.
«Лишние люди» (ЦСДФ). Автор текста А. Курляндский. Автор-оператор Ю Егоров.
«Фаталист» («Мосфильм»). Автор сценария Я. Харечко. Режиссер Л. Марягин. Оператор А Климачев. Роли исполняют И. Рыжов, А. Демьяненко.
Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Дачная зона», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Георгий Мишев Режиссер Эдуард Захариев. Оператор Радослав Спасов. Художник Николай Сырчаджиев. Композитор Кирилл Дончев.
Роли исполняют: Катя Паскалева, Ицхак Финци, Наум Шопов, Евстатий Стратев, Иван Янчев, Стефка Берова, Антон Карастоянов, Невена Симеонова.

«История мертвого человека», 9 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Индржих Кюнель, Душан Клейн. Режиссер Душан Клейн. Оператор Иржи Штер. Композитор Сватоплук Гавелка.
Роли исполняют: Юлиус Вашек, Ярослав Моучка, Вацлав Мареш, Либуше Швормова, Карла Хадимова, Иозеф Сомр, Богумил Шмида, Ярослав Сато픈ский, Мирослав Моравец, Ян Схранилец, Зита Кабатова, Леон Немчек.

«Путь не кончается» (по одноименному роману Векослава Калеба), 7 ч.
Производство «Виба-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Франце Космач, Милан Любич. Режиссер Милан Любич. Оператор Юре Перванс. Художник Нико Матул. Композитор Дарьян Божич.
Роли исполняют: Любиша Самарджич, Сильво Божич, Зденко Радженович, Санди Павлин, Богомир Верас, Иоже Зупан, Иванка Межан.

«Тигры» появляются ночью», 7 ч.
Производство «Файвстарпродакшен» (Таиланд).
Автор сценария Супа Тевакун. Режиссер Сакка Чаручинда. Оператор Прича Сапправонг. Художник Супот Чаручинда. Композитор Прасет Чулакету.
Роли исполняют: Самбат Метани, Аранья Намвонг, Пайрот Чайсинг, Маноп Атсаватеп, Саян Чантравибун, Дуантдау Чаручинда.

«Где тонко, там и рвется», 8 ч.
Производство «Ле фильм 2001» — «В. М. Продуксьон» (Франция).
Авторы сценария Ришар Боренже, Жан-Пьер Петралачи, Жан-Даниэль Симон. Режиссер Жан-Даниэль Симон. Оператор Филипп Руссело. Композиторы Морис Дюлак, Иван Жульен.
Роли исполняют: Мириам Буайе, Жан Ле Муэль, Сильви Женнек, Жак Сер, Раймон Паке, Жак Порте, Даниэль Лангле.

«Поруганная честь Катарины Блюм» (по одноименной повести Генриха Бёлля), 9 ч.
Производство «Биоскоп фильм» (ФРГ).
Авторы сценария и режиссеры Фолькер Шлендорф, Маргерите фон Тротта. Операторы Иост Вакано, Петер Арнольд. Художники Гюнтер Науманн, Уте Бургманн. Композитор Ганс Вернер Ханце.
Роли исполняют: Ангела Винклер, Марио Адорф, Гарберт Фукс, Дитер Лазер, Юрген Прохнов, Хайн Беннент.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием

Горданова Вячеслава Вячеславовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, оператора, снимавшего фильмы «Адрес Ленина», «Фриц Бауэр», «Беглец», «Гроза», «Петр I» (I серия), «Маскарад», «Во имя жизни», «Академик Павлов» и другие.

С 70-летием

Курганова Оскара Иеремеевича, лауреата Ленинской премии, кинодраматурга, автора сценариев (совместно с Ю. Бондаревым и Ю. Озеровым) киноэпопеи «Освобождение» — «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара», «Битва за Берлин», «Последний штурм» и других.

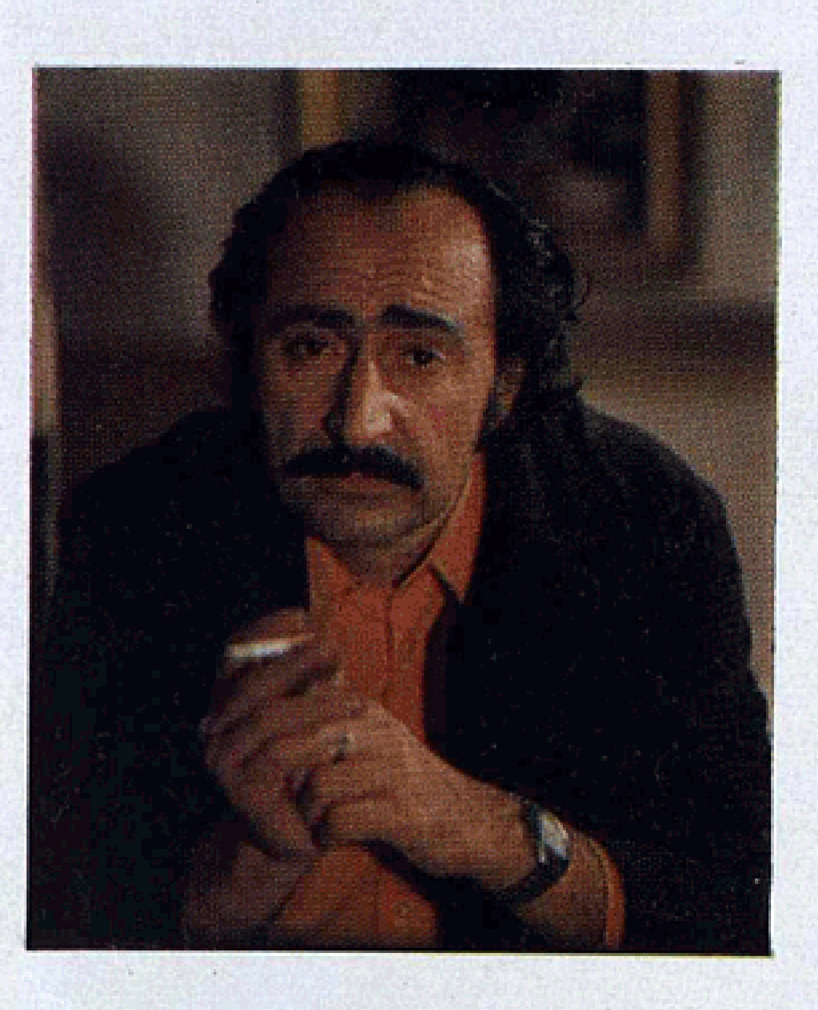
С 70-летием

Макасеева Бориса Константиновича, лауреата Государственных премий СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинооператора, снявшего фильмы «Испания», «Битва за Севастополь», «Берлинская конференция», «Нюрнбергский процесс», «Командировка в Америку в ООН».

С 50-летием

Новодережкина Ипполита Николаевича, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, заслуженного художника РСФСР, художника-постановщика фильмов «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Судьба человека», «А если это любовь?» (совместно с С. Воронковым), «Суд», «Оптимистическая трагедия», «Чужая кровь», «Андрей Рублев» (совместно с С. Воронковым и Е. Черняевым), «Самый последний день», «Калина красная», «Слово для защиты».

48094
ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗ.



Эмонуэль Калонтаров
(Ташкент)

Эскизы к фильмам
Фото В. Бондарева

«Ташкент — город хлебный»

«Человек идет за птицами»

«Абу Райхан Беруни»

«Он был не один»

«Без страха»